ИСКУССТВО КИНО

«Кукушка»

Режиссер А.Рогожкин

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑НОСТАЛЬГИЯ ПО УТРАЧЕННОЙ ФОРМЕ ГЕРОЙ ПРИХОДИТ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАПРОС, КАК НЕИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ГОЛОС ОБЩЕСТВА, ЦЕННОСТИ КОТОРОГО НЕ БЫЛИ УЧТЕНЫ ТЕХНОЛОГИЕЙ *ОЛЕГ АРОНСОН* **❑КУКУШКА, ВЗРАСТИВШАЯ ПТЕНЦОВ ЧЕЛОВЕК ВЕЗДЕ И ВСЕГДА ЧЕЛОВЕК, ХОТЯ ЕМУ ИНОГДА ПРИХОДИТСЯ БЫТЬ СОЛДАТОМ** *АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН* **❑«ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ» — ФИЛЬМ ПРО(-)ЗРЕНИЕ СОВМЕЩЕНИЕ САТИРИКОНА С ИЛЛЮЗИОНОМ, ЧУДЕСНОГО С ГАДКИМ, ХРАМОВОГО ДЕЙСТВА С КУЛЬТОМ КИНО... КИРА МУРАТОВА ПРЕВРАЩАЕТ КИНО В РИТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑АТТРАКЦИОН ИЛИ СТРУКТУРА? ПО-НАСТОЯЩЕМУ НАШЕ ДЕЛО (КИНО) ДОЛЖНО БЫЛО БЫ НАЗЫВАТЬСЯ НЕ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫМ, А ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫМ** *АЛЕКСАНДР ХВАН* **❑ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ОФИЦЕРЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДУШ ОНИ ХОТЯТ, ЧТОБЫ ИХ ВИХЛЯЮЩАЯ ПОХОДКА СТАЛА ОБРАЗЦОМ ОБЩЕВОЙСКОВОГО ПАРАДНОГО ШАГА** *ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ* **❑КОНВЕРТАЦИЯ ЭМОЦИЙ МОЙ ИМИДЖ? АДСКАЯ СМЕСЬ ЦИНИЗМА И РОМАНТИКИ** *ГОША КУЦЕНКО* **❑ЧУВСТВА И РАЗУМ ТЕПЕРЬ В СВОИХ ФИЛЬМАХ Я ПЫТАЮСЬ БЫТЬ КРАЙНЕ СЕНТИМЕНТАЛЬНЫМ. ПО-МОЕМУ, У МЕНЯ ЭТО ХОРОШО ПОЛУЧАЕТСЯ** *ЛАРС ФОН ТРИЕР* **❑«ОКНА»: ВИД НА ПОСТСОВЕТСКОЕ ЖИТЕЛЬСТВО МАЛО ГДЕ С ТАКОЙ ЖЕ КАТЕГОРИЧНОСТЬЮ И ЗАДИРИСТОСТЬЮ ОТРАЖЕНА ВЫКРОЙКА РЕАЛЬНОСТИ ПО МЕРКАМ И ГАБАРИТАМ ТЕЛЕШОУ** *ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **Прощай, оружие?**
«Круглый стол» «Герой 2000-х»

РЕПЕРТУАР

23 Н.ЗАРХИ
Неравный бой
Москва-2002

24 ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
Незлые надежды
«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

33 АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
Человек — это звучит
Интервью ведет Петр Шепотинник

37 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Сарай или магазин?
«Чеховские мотивы», режиссер Кира Муратова

45 Н.СИРИВЛЯ
Новая сладкая жизнь
«В движении», режиссер Филипп Янковский

50 СТАС ТЫРКИН
«Толстовские» мотивы
«Воскресение», режиссеры Паоло и Витторио Тавиани

53 АЛЕКСАНДР ТРОШИН
Тема Судьбы
«Мнения сторон», режиссер Иштван Сабо

58 ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ
Она
«Поговори с ней», режиссер Педро Альмодовар

61 ЛЕВ АННИНСКИЙ
Диалоги с всевышним
«Чеховские мотивы», режиссер Кира Муратова
«Змей», режиссер Алексей Мурадов

КОММЕНТАРИИ

65 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Как я стал фашистом

68 АЛЕКСАНДР ХВАН
Письмо

70 ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ
Повреждения — наслаждения — наваждения

ИМЕНА

75 ГОША КУЦЕНКО:
«Я бы полетел куда-нибудь...»
Интервью ведет Елена Кутловская

РАЗБОРЫ

83
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Ново(е)русское кино
Режиссеры М.Брашинский, Е.Кончаловский, Ф.Янковский и другие

93
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Городской кайдан
Японские фильмы о призраках

97
ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ
Посреди истории
Фестиваль «Послание к человеку»-2002. Российская программа

ОПЫТ

105
ЛАРС ФОН ТРИЕР:
«Нужно все время себя провоцировать»
Фрагмент книги «Датские режиссеры — диалоги о современном кино»

MEDIA

109
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Окна во двор коммунального подсознания
Телепрограмма «Окна»

ПУБЛИКАЦИИ

115
АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ
Корейский дневник

ЧТЕНИЕ

127
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН
Унгерн
Сценарий

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

159
НИКОЛАЙ ХАРИТОНОВИЧ
Искусство заплетающейся мысли
Об актере и певце Петре Мамонове

162
СЕРГЕЙ СИНЯКОВ
Ностальгия по помойке
«Наследник», режиссер Владимир Любомудров

164
ИГОРЬ МАНЦОВ
Несколько радикальных способов борьбы с бюрократией
В защиту массовой культуры

171
СЕРГЕЙ СИНЯКОВ
Блондинки идут
«Блондинка в законе», режиссер Роберт Лукетич

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Война», режиссер А.Балабанов

Прощай, оружие?

Лев Карахан, *критик.* Сегодняшний «круглый стол», посвященный проблеме героя, — часть уже ставшего традиционным дискуссионного цикла, который проводят в дни Московского кинофестиваля журнал «Искусство кино» и СК России.

Нам показалось, что есть смысл поговорить о новых тенденциях в изображении реальности, в представлениях о современном характере. И главное, на что обращает внимание кинопродукция 2002 года, — это разоружение. Такое ощущение, что стрелять на экране стали поменьше и как-то все больше о чем-то задумываются и посматривают вокруг, как когда-то знаменитый герой Олега Янковского Сергей Макаров в фильме Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву». Как будто бы силятся понять в реальности, во времени нечто большее, чем позволяют чисто функциональные отношения с окружающими людьми.

В качестве затравки для разговора я хочу предложить несколько заранее подготовленных редакцией вопросов.

1. *За правду и социальную справедливость с оружием в руках?* Уходит ли огнестрельное время, представленное в фильмах «Брат», «Брат-2», «Страна глухих», «Ворошиловский стрелок», «24 часа» и других?
2. *Стрелять или не стрелять?* Вопрос, открывающий новое десятилетие в фильме «Апрель».
3. *Успех и достаток.* Станет ли отечественный герой борцом «за», а не «против» ценностей среднего класса?
4. *Стабильное общество: цивилизованное разрешение конфликтов вместо уличных разборок.* Где будут решаться «проклятые вопросы» времени — на работе, в семье, в коридорах власти?
5. *Стрельба или...* Что может держать жанр в российском кино?

Елена Стишова, *критик.* А у меня есть эпиграф к нашему собранию — хрестоматийный стих Самуила Маршака, который все мы можем коллективно продекламировать: «Ищут пожарные, ищет милиция, ищут фотографы нашей столицы, ищут давно и не могут найти парня какого-то лет двадцати...» Не буду продолжать, потому что все и так узнали «Балладу о неизвестном герое». Смысл ее фокусируется в финальной строке: «К славному подвигу каждый готов». Анонимный подвиг, каждодневный героизм — вот, по мысли поэта, главное содержание времени. Речь идет, как вы помните, о 30-х годах.

Наше время, начиная с 80-х, иронически и даже издевательски переосмысливает эту поэтическую утопию. Ведь впрямь «ищут пожарные, ищет милиция», все с ног сбились в поисках молодых парней, известных или глубоко законспирированных героев криминалитета, контролирующего современную Россию по горизонтали и по вертикали. Но и в прежние времена, и в нынешние милиции слабо́ предъявить их обществу для хвалы или хулы. Кинематографисты оказались куда удачливее. Они создали героя, которого полюбила молодая Россия.

герой — преуспевающий журналист-папарацци. Я вообще не очень верю радикальным жестам, когда дело касается отношений с реальностью, с временем. В какую-нибудь романтическую эпоху открытый бунт, к которому призывает Дмитрий Быков, может быть, и сгодился бы, но в более диалектическое время, такое, как наше, важно, чтобы человек просто не был слепым и ведал, что творит. Герой фильма «В движении», по-моему, тем и героичен, что в нем открылась способность к рефлексии, он вдруг увидел себя со стороны, комплекс полноценности перестал быть его единственным комплексом.

Филипп, а что вас заинтересовало в герое, когда вы решили ставить фильм по сценарию Геннадия Островского?

Филипп Янковский, *режиссер.* Вы знаете, это моя первая картина, поэтому все наработки, навыки, все, чему я научился в жизни, что узнал, мне хотелось в нее впихнуть. Наверное, в ней есть и то, что вас заинтересовало в герое. Во всяком случае, когда первый раз я прочитал сценарий, я сразу понял: для того чтобы делать этот фильм, на главную роль нужно найти такого актера, который сумеет сыграть отношения не только с другими персонажами, но и отношения с самим собой. Мне кажется, Константин Хабенский именно такой актер.

Александр Шпагин, *киновед.* Герой-борец — это типично советская установка. В 30-е, 40-е, 50-е, 60-е, 70-е и даже в 80-е годы в общественное сознание постоянно внедрялось, что герой должен быть по-настоящему *героическим:* смело говорить правду в глаза, бороться против трусости, ханжества, чистоплюйства, лжи и расхищения социалистической собственности. В принципе, весь советский кинематограф сводился к тому, чтобы героями были Павки Корчагины, условно говоря. И понятием, выражающим нравственную несостоятельность, было в советском кино слово «трус». Этим словом в самых дурацких ситуациях обзывали друг друга дети в детских фильмах. Человек, которого так назвали, спешил ответить: «Нет, я не трус». И делал все, чтобы оправдаться в глазах лидера-героя. Те же самые диалоги были и у взрослых героев. «Ты трус», — бросал положительный персонаж человеку колеблющемуся, и тот тут же принимал позитивную установку, потому что трусом быть нельзя.

Именно на советских героических установках выросло и такое, казалось бы, антисоветское явление, как диссидентство. Те, кто раскачивал лодку и вел борьбу с борьбой, закручивали гайки другим. У диссидентов была все та же тоталитарная идеология.

Лучше, когда революции происходят сверху. Революция снизу почему-то всегда ведет к концлагерям и баракам. Разве не к этому вели и диссиденты? Думаю, что они были хорошими, если не лучшими учениками советского кинематографа.

В 70-е годы Владимир Меньшов написал статью в «Советском экране», в которой сокрушался, что нет положительного героя, которому можно было бы подражать, как подражали Чапаеву. Ни к чему хорошему подобные страдания по герою никогда не приводили, потому что герой-борец только дестабилизирует ситуацию и ведет к разрушению устойчивых человеческих отношений.

В 70-е мы и имели максималистский кинематограф, где даже в таких выдающихся произведениях, как фильм «Восхождение», утверждалась максималистская установка: слава герою, смерть предателю.

И вдруг после кризиса начала 90-х годов в нашем кино стали появляться неоднозначные и парадоксальные установки. Даже не установки, а просто возможность видеть более широкий спектр реальности. Нечто подобное уже происходило в нашем кино в конце 60-х, но тогда это не получило развития и поддержки.

В Германии 20-х годов после просмотра «Броненосца «Потемкин» возбужденные толпы шли громить буржуев. Эстетика этой действительно выдающейся картины впрямую провоцирует вооруженный бунт. Но после «Брата» и «Брата-2» никто ничего не громил. В том-то и дело, что молодежь, даже полуотмороженная, реагирует, к примеру, на «Брата-2» с юмором. Зрители смеются, они воспринимают фильм почти как комедию. То, что парадоксально, то, что отстранено, что вызывает смех, не может вызвать агрессию в принципе. Футбол — другое дело, потому что футбол связан с архетипами охоты и войны. Погром мог случиться после футбола, но если бы случился погром после просмотра «Брата-2»... Ну, не верю я в такое, извините меня.

Творить открытое зло в кино, в искусстве хотел только Фантомас, который говорил: «Давайте вместе совершать злодеяния, ха-ха-ха». И еще хотели творить

зло плохие бюрократы в советских фильмах, которых потом с позором изгоняли какие-нибудь трусы и приспособленцы. В реальности чистых злодеев не бывает нигде и никогда.

Именно поэтому мне очень нравится то, что сегодня происходит в нашем кинематографе, вообще в искусстве. Мы приходим к парадоксальному, неоднозначному пониманию природы человека. Дмитрий Быков жаловался на отсутствие интеллигентного не по профессии, а по нравственному существу героя. Сегодня довольно много интеллигентных героев, действительно интеллигентных. И в «Механической сюите» (персонаж С.Гармаша), и в «Дне рождения буржуя». Пусть этот герой — «буржуй», новый капиталист, но прежде всего он интеллигентный человек.

Появляется даже возможность совершенно неожиданных экзистенциальных прорывов. Пока это только одна картина, но зато сразу же движение куда-то к Кесьлёвскому. Я имею в виду фильм «Любовник» Валерия Тодоровского. Здесь уже не просто интеллигентный герой, а герой, который пытается решить сложнейшую внутреннюю коллизию. Мы видим, как происходит трагическое разрушение личности, не способной совладать со своей душевной болью. Через парадокс, противоречие режиссер выводит на вертикаль.

Меня радует интеллигентность самих авторов, которая состоит в том, что авторы ничего мне, зрителю, не навязывают. Даже Данила Багров... Кто сказал, что ему нужно подражать? Нам просто предлагают принять его таким, какой он есть. А вот невероятный успех «Звезды», нацеленной на борьбу за некие священные идеалы (147 тысяч долларов собрала картина в кинотеатральном прокате), при высочайшем профессионализме этой картины меня не очень радует. Потому что она возрождает любимый миф нашего народа. Это миф вечной борьбы. Никто от него еще не отказался. Я в армии служил, там все мечтали: вот пойти бы кого-нибудь замочить, на войну бы, мы тут застоялись. Вот им и дали войну — в Чечне. Получили? Получили.

Михаил Брашинский, *критик, режиссер.* Я бы хотел высказаться по поводу предмета этой дискуссии, а не «новой волны» в нашем кино. Думаю, о «новой волне» говорить еще преждевременно. Или уже не нужно. Мне кажется, вопросы дискуссии поставлены в принципе неверно. Читая предложенные для нашего разговора тезисы, я вижу сразу две серьезные ошибки в самой постановке вопроса. Первая заключается в том, что здесь априорно поставлен знак равенства между новым героем и жанром. Новый герой — следует из предложенных тезисов — может прийти исключительно из жанрового кино. Ну а поскольку жанровое кино в нашем представлении — это то, где стреляют, получается, что новый герой — это непременно экшн-герой, герой с гранатой. Новый герой — это, естественно, герой своего времени. Но мы сегодня так произносим эти слова, будто наше время у нас в руках, с ним все понятно, его обсуждать уже не надо. А между тем именно с этого-то и надо начинать — времени и наличия у него способности к производству героя.

В кино время не существует без пространства. На их скрещении в нашей реальности, очевидно, все еще происходят некие мутации, нечто, что не позволяет зафиксировать, как через это пространство протекает время. А этим, собственно, и занимается кино. У нашего времени нет своей киногении. В России — особенно. Именно поэтому современную Россию очень трудно запечатлеть. А если так, то никакой новый герой в ней, в принципе, появиться пока не может.

Вторая ошибка, которая бросается в глаза, в том, что все имена и существительные — мужского рода. А с чего мы, собственно, взяли, что новый герой — это обязательно мужчина? Для меня, например, несомненно обратное. Мужчина как герой исчерпал себя, искусство XX века пересчитало все его мотивировки, которых оказалось совсем не много, и о нем больше неинтересно думать. Поэтому давайте думать о женщинах.

Вида Джонсон, *профессор Тафтского университета (Бостон, США).* Что ж, поговорим о женщинах. Очень показательно, что на последнем кинофестивале в Сочи вообще не дали приз за главную женскую роль. Кстати, насилия и безвкусного секса, как в прошлые годы, в этом сезоне на экране не было, напротив, появился романтический тренд. Но вообще, женщина мало что говорит на экране, а когда говорит, то по преимуществу очень глупо. Я даже думала, что многие фильмы годятся для моих студентов-первокурсников как пособия для изучения русского языка в Америке. Текст такой простой, фразы такие примитивные... Я даже думаю, что подобными текстами женщин-актрис изначально

лишают надежды на успех. К сожалению, единственный женский фильм на «Кинотавре» — «Дорога», который сняла актриса Наталия Петрова и сама сыграла главную роль, — просто недостаточно хорош, чтобы анализировать его и его героиню как событие.

А новыми героями, как и устроители этого «круглого стола», я считаю тех, кто простился с оружием. Например, Вейко из «Кукушки» А.Рогожкина. Вот вам новый герой-интеллигент, он не русский, он финн, но он знает и Толстого, и Достоевского, Толстоевского, как любят говорить американские слависты. Он не хочет воевать. У него есть ружье, но стрелять он не будет.

Мне показалось после сочинских и московских просмотров, что на экране появились молодые лица. Сергей Бодров сыграл в фильме «Война» капитана, которому уже лет за тридцать. Но Сергей уже ветеран, он не новое лицо. А молодые парни пошли, что называется, навалом. В той же балабановской «Войне» двадцатилетний герой, совсем мальчик. Мальчики, кстати, играют и в «Звезде». Этот фильм в Сочи почему-то обошли вниманием. А ведь в нем есть попытка вернуть какие-то старые ценности, выброшенные в угаре перестройки.

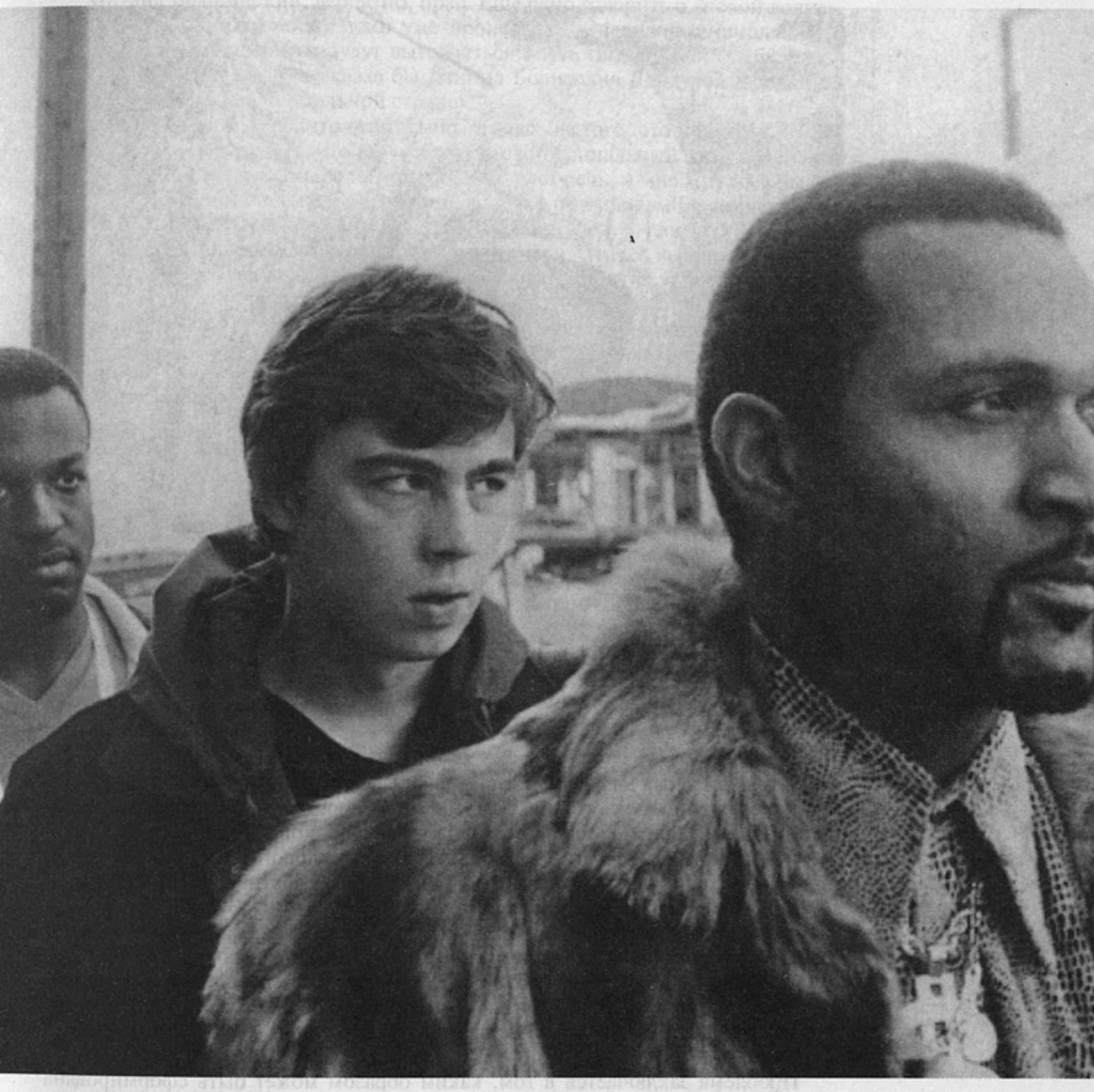
Вторая мировая война и в «Кукушке», и в «Звезде». То было время, когда было легко понять, кто хороший, кто плохой. И в Америке было то же самое. В последние годы и Голливуд вернулся к теме второй мировой, очень много книг сейчас вышло на эту тему. Поколение ветеранов в Америке считают выдающимся, потому что оно обладало ценностями, которых давно уже нет. И попытка здесь, в России, снять в ролях героев той войны новых молодых актеров, которые представляют поколение детей перестройки, гласности и демократии, удалась. Мне кажется, кинематограф просто полюбит этих молодых. И сейчас нужно писать для них хорошие сценарии. Есть талантливые новые лица, будут и новые герои.

Олег Аронсон, ***философ.*** Сегодня вряд ли возможно говорить о кинематографическом герое. Подобная эстетическая наивность вступает в противоречие с кинематографом, который очень сильно связан с экономикой и представляет собой некое социальное явление, далеко выходящее за рамки искусства. Только в обществах, для которых кинематограф еще не стал важным социальным феноменом, он может производить каких-то героев, подобных античным или романтическим. Но даже в этом случае «индивидуальное» начало подобных героев весьма сомнительно. Скорее приходится говорить о том, что в кино существует не герой, а «социальный запрос». И мы должны обсуждать не столько конкретного героя-персонажа, наделенного неким характером, участвующего в том или ином повествовании, совершающего определенные поступки, сколько то, почему какой-то персонаж (например, Данила Багров) вдруг становится популярным и как он «делается» популярным. Или, говоря другими словами, какие социальные силы участвуют в появлении именно такого героя, героя, на которого есть социальный запрос. Можно, конечно, проанализировать, как режиссер Балабанов сделал Данилу Багрова типажом, какие средства он привлекал для этого. Но все же не надо забывать, что перед нами не герой в традиционном, эстетическом понимании этого слова, а именно жанровый типаж (даже не социальный тип), и его найденная типажность отвечает социальному духу кино.

Однако когда я говорю о том, что герой «делается», то понимаю под этим вовсе не усилия режиссера или сценариста, а именно силы социума, выделяющие среди множества персонажей того, который получит статус героя. Здесь скорее уместен другой вопрос: почему именно такой типаж, как Данила Багров, сегодня необходим и что в нем есть такого, что делает его героем? Понятно, что не умение лихо стрелять. Это лишь жанровое условие, правила игры. Героем его делают некоторые жесты, социально востребованные обществом и обществом опознаваемые в качестве «ценностно значимых». Причем эти социальные жесты могут быть весьма разнообразны и противоречивы. С одной стороны, казалось бы, можно считать, что героем (в том смысле, в каком мы здесь употребляем это слово) Багрова делает его пафос одинокого защитника всех обиженных. Однако и это не так просто, поскольку такой кинематографический образ героя сформирован уже давно и также является одним из жанровых элементов. Другое дело, жесты шовинистического характера. Это табу, но оно как раз снимается с появлением такого парня, как Данила Багров. Эта линия балабановского движения к социальному запросу достаточно очевидна, и некая ширма режиссерской иронии не должна вводить в заблуждение. На этом примере видно, что

героем в кинематографе становится персонаж, чьей функцией является вскрытие табуированного социального желания, «ценностное значение» которому возвращено жестом именно этого персонажа.

Сегодня мы перешли в мир денег, то есть в мир совсем других ценностей. Этика и эстетика денег уже производят все новых и новых персонажей, которые вступают в противоречие с тем, на каких героев есть социальный запрос. В нашей ситуации, когда общество оторвано от капиталистической «нормы», исходя из которой делается значительная часть фильмов, герой не может утверждать



«Брат-2», режиссер А.Балабанов

существующий порядок вещей, а должен противостоять ему. А потому он приходит из какого-то нашего советского, социалистического и даже интеллигентского прошлого. И этот момент социальной критики — важная черта, возможно, единственного состоявшегося героя, Багрова.

Фактически положение дел таково: мир денег требует для себя вполне конкретные кинематографические образы, что влечет за собой появление новых персонажей, определенный антураж, иную, «качественную» картинку и так далее. Мы все это видим на экране в таком несколько непроваренном виде, что вполне естественно для новых ценностей, которые себя утверждают, но еще не

вполне осознаются. Это естественный мир кинематографической технологии, в котором нет и не может быть героев, сколько бы их ни штамповали. Герой приходит как социальный запрос, как неиндивидуальный голос общества, ценности которого не были учтены технологией. В этом смысле шовинистические мотивы обоих «Братьев» — лишь один из элементов, который не был бы столь эффективно работающим без другого — социальной критики утвердившегося в нашем обществе капитализма, пусть и столь же ироничной.

Здесь поднимался вопрос: как противостоять героям типа Багрова? Это

«Кукушка», режиссер А.Рогожкин

очень трудно. Мода на фашизм, проявляющаяся сегодня и в политике, и в литературе, и в кино, не случайна. Сама идея противостояния капитализму оказалась в нашем обществе сильно связана с раскритикованными социалистическими и коммунистическими ценностями, которым дорога в мир денег и экономики заказана. Фашизм оказывается своеобразным субститутом этой критики, а Багров — эффектом этого смещения.

Вместе с кинематографом, который создал новые типажи, характерные для современной жизни общества, не возникла, однако, параллельная критика буржуазных ценностей, появившихся в 90-е годы. У нас нет левой идеи, которая ограничивала бы в правах мир типажей, связанных с деньгами, мир тех, кому дается преимущественное экранное время. Нет этой силы. Она сейчас слаба и в Европе.

Проблема заключается в том, каким образом может быть сформирована критика буржуазных ценностей в нашем мире, где они уже тотальны, несмотря на нищету и на память о нашем интеллигентском прошлом.

Л.Карахан. Жаль, что разговор все время склоняется к Даниле Багрову — многократно обсужденному, осужденному, еще актуальному, но явно не новому герою. Жаль, потому что есть фильм «Апрель» Константина Мурзенко, в котором рассказывается о киллере, не захотевшем убивать. Есть пока менее известные, но уже многими виденные картины присутствующих здесь дебютантов Филиппа Янковского «В движении» и Михаила Брашинского «Гололед», в которых драма первоначального накопления со всеми ее кровавыми конфликтами и смертоубийствами как бы остывает, позволяя отдельному человеку хоть чуть-

чуть высвободиться из-под тотальной власти «социальных запросов», побыть если и не самим собой, то, по крайней мере, наедине с самим собой. В этом пока еще очень робком, но все-таки очевидном стремлении к обретению индивидуального статуса в заданных общественных условиях, к обретению личной независимости внутри нового социума как раз и взрастает будущая левая идея, критический взгляд на мир денег. Вместе с тем, формируется и нормальная для буржуазных отношений поляризация: демократическая, заинтересованная в личной свободе интеллигенция — слева, консерваторы и охранители — справа, а не слева, как у нас сейчас.

Михаил Брашинский, вероятно, прав. Еще рано говорить о «новой волне». Но некоторое движение все-таки уже происходит. Очевидно, аномальные и экстремальные конфликты будут вытесняться более типичными для буржуазного миропорядка. И, как сказал бы Даниил Борисович Дондурей, наладится «нормальная жизнь в нормальной стране».

О.Аронсон. Я не думаю, что это так. Во-первых, из того, что появился новый персонаж, еще не следует, что он «встретит» свой социальный запрос и станет героем. Я не видел фильмы, о которых сейчас идет речь, и мне хотелось бы верить, что все именно так, как вы говорите. Однако пока фильм Брашинского не вышел на экраны, пока нет какого-то резонанса в обществе или хотя бы в некоторых сообществах по его поводу, мы не можем наделять его персонажей статусом героя. Иначе размывается то принципиальное различие, о котором я и говорил. Что касается появления критикующего героя в буржуазной среде, то этот персонаж не нов. И мне как раз в его появлении видится обратное: ностальгия по утраченной форме, которую новые ценности все еще никак не обретут. В политике мы уже давно имеем новый тип фашистского дискурса, замешенный на левизне. И кинематограф, думаю, этого не избежит. «Война» Балабанова — тому пример.

Алла Гербер, *кинокритик, журналист, писатель.* Для начала маленькое замечание уважаемому Александру Шпагину. Мне кажется, не совсем этично за чашечкой кофе, вот так походя, пинать диссидентов. Мы с вами не сидели в тюрьме, не выходили в 68-м году на Красную площадь. И много другого из того, что сделали они, мы сделать не смогли. Давайте будем корректны, по меньшей мере. Не стоит обижать тех, кому мы многим обязаны.

Дальше. Сейчас мы живем в другой стране со всеми пороками той, из которой родом. Там ставка была на то, что у нас героем становился любой, и в жизни всегда было место подвигу. И ты мог быть этим парнем «среднего роста в футболке и кепке» и спасти ребенка из огня.

Но герой — это другое. Это, извините меня за свежесть мысли, Печорин, это Евгений Онегин. Эти герои ничего общего не имеют с социальным заказом или запросом. А когда речь идет о подобном заказе, появляется не герой, а некая героическая функция, представляющая определенное явление в жизни общества.

Данила Багров — это, действительно, угаданный и хорошо просчитанный умным продюсером и умным режиссером социальный заказ. Приведу пример. Я была на конференции «Москва без фашизма», где социолог и политолог Прибыловский, автор интересной книжки «Нацизм в России», рассказал про опрос скинхедов: что читают, что смотрят в кино. Выяснилось, что все поголовно смотрели «Брат-2».

Сейчас появился фильм «Война». Его пафос — к черту все подробности, к черту все нравственные установки, мы сами найдем способ, как решить наши проблемы. Ни одного доброго слова ни об одном другом народе, и вечный фольклорный герой Иван, который, несмотря ни на что и вопреки всему, безусловно победит.

Ситуация с неофашизмом в стране очень напряженная. И сейчас предъявлять героя по принципу «делай, как я» — тут надо семь раз отмерить. Елена Стишова поставила вопрос: можем ли мы сопротивляться появлению подобных героев-провокаторов? Мы не цензура, мы не запретители. Мы можем писать, говорить, можем ставить правильные акценты, заявлять свою гражданскую позицию, но это ничего не изменит! Другой Иван, который из скинхедов, все равно возьмет в герои экранного Ивана, и никуда от этого не деться.

Нам не нужен герой для подражания. Нужен думающий герой. Я совершенно согласна с Дмитрием Быковым: нужна интеллигентность, умение трезво оценивать происходящее. Современный российский экран пока ни

разу не показал героя, который многое на себя берет, пусть даже и не справляется со своей ношей, мучается от этого. Я уверена, что наше кино придет к такому герою. Но пока оказалось, что героями-функциями стали персонажи Балабанова.

Евгений Гусятинский, *студент киноведческого факультета ВГИКа.* Первая мысль, пришедшая мне на ум после того, как я послушал всех предыдущих ораторов: в нашем кино вообще невозможен герой «один на всех». Это в советском кинематографе был такой герой, и он был заказан властью. Есть, конечно, Данила Багров, заказанный той же властью, следы которой, как оказалось, сохранились в нашей коллективной памяти. Никакого другого героя сегодня нет. Потому как нет среды, которая могла бы его сперва выдвинуть, а потом и защитить. И у Балабанова ее тоже нет, хотя в случае «Брата» и «Брата-2» это абсолютно справедливо и оправдано замыслом, концепцией... Но и Данила Багров тоже ведь одинок. Не одной же студии «СТВ» о нем заботиться. Нынешнее российское общество слишком разнородно и совершенно не дифференцировано. У нас до сих пор не сложился так называемый средний класс. В такой ситуации, думаю, стоит рассуждать не столько о герое, сколько о героях.

В связи с этим картины Филиппа Янковского «В движении» и «Упасть вверх» Сергея Гинзбурга и Александра Стриженова представляются мне важными явлениями — не в эстетическом, а в социальном плане. В них появляется среда. Раньше эта среда обозначалась ярлыком «новые русские», и кино 90-х годов критиковало нарождающийся общественный строй и всячески его обличало. Тот же Данила был его яростным противником. В названных мною фильмах я вижу совершенно новое самосознание, самосознание сформировавшейся в последнее десятилетие социальной прослойки — назовем ее «новые богатые». И Янковский, и Стриженов с Гинзбургом, безусловно, снимают кино о себе, о своей реальности. Они, действительно, знают ее, не боятся о ней заявить, не боятся показать свой образ жизни, пусть это ничтожные два процента всего российского населения. Но они реально существуют, и многое в нашей общей жизни определяют. Их можно рассматривать как альтернативу герою Балабанова. Появилась хоть какая-то возможность выбора — и это позитивно. В этих фильмах действуют персонажи, готовые отстаивать свои, пусть и откровенно материальные, ценности, презираемые другими скорее из зависти, чем из принципа. Новый класс выходит из тени. И это, представьте себе, культурный выход. Конечно, по двум-трем лентам о «новом кино» говорить не приходится. Оно появится тогда, когда наши молодые режиссеры, снимая о себе, будут снимать для всех. Но это уже другой вопрос.

А если вернуться к проблеме героя применительно к сегодняшнему кино, то буквально до нынешнего дня он был существом неодушевленным. Как правильно было замечено, истинным героем было оружие. А так называемые герои были носителями этого оружия. В новых картинах почти никто ни в кого не стреляет, зато много говорят о деньгах...

Виктор Матизен, *кинокритик.* Я бы ввел мораторий на обсуждение некоторых тем, прежде всего — о воздействии кино на общественную мораль. Это не киноведческий, а конкретно социологический вопрос, ответить на который анализом самих фильмов, не исследуя их массового восприятия, невозможно. Зачем же слушать одни и те же по неизбежности спекулятивные суждения? Причем ведь никто не говорит, что такой-то фильм «развратил» лично его, каждый беспокоится за кого-то другого — за «народ», за «подрастающее поколение» и т.д. В основе этой тревоги не столько забота о других, сколько воспитательный зуд и неверие в их нравственную устойчивость.

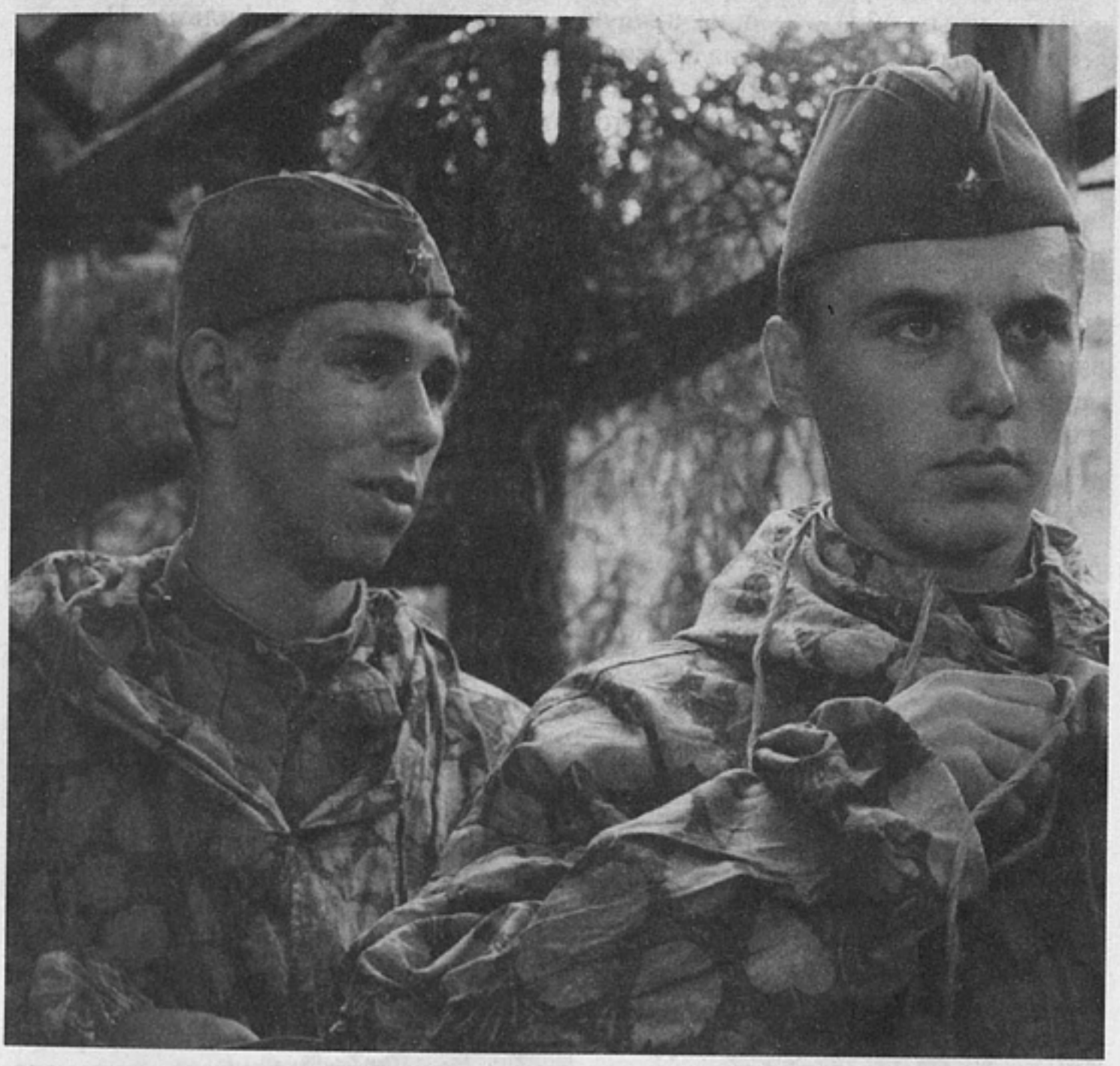
Во-вторых, напомню о герое, который пока не был назван. Это тип социально преуспевшего «нового русского». Впервые он появился в «Лимите», теперь в «Летнем дожде» и «Олигархе». Жаль только, что «Гражданина Кейна» у нас в ближайшее время не получится, хотя достойные прототипы есть. У нас выйдет монстр или великомученик.

Что касается самой проблемы, то я согласен с Аронсоном. Разным общественным группам нужны разные герои. Герои Балабанова — одним, герои Атанесяна — другим, герои Валерия Тодоровского — третьим, хотя пересечения возможны и даже желательны. Лично мне, как и Диме Быкову, не хватает интеллигентного, рефлексирующего героя.

Е.Стишова. Я не очень понимаю, почему моральная оценка должна быть изъята из наших рассуждений как стыдная? Мне кажется, что именно из-за того, что

у нас спонтанно сложился мораторий на эту тему, наша критика так беззуба. Мы не оппонируем экранной агрессии и насилию.

В.Матизен. Я говорил не об этом. Кинокритик может компетентно судить фильм и его героев с этической точки зрения, поскольку их мораль явлена в самом произведении. И если я нахожу какой-то фильм или какого-то героя безнравственным, я об этом пишу, но не ссылаясь на бедных крошек и прочих божьих тварей, для которых это кино якобы вредно. Кинокритика не может ответственно судить о том, насколько эта безнравственность усвоена зрителями. Это может сделать только социология восприятия.



«Звезда», режиссер Н.Лебедев

Александр Рутковский, *критик, культуролог (Киев, Украина).* У Юрия Лотмана есть хорошее определение героя: это персонаж, который пересекает любые границы, заданные сюжетом. В этом смысле и антигерой — герой, если это Дон Кихот или герой фильма «На последнем дыхании». Анна Каренина — тоже героиня, она пересекает заданные обществом и в литературном сюжете отраженные границы.

Мы должны выяснить, о чем мы говорим: о социальной функции героя, которая может быть вредной или полезной, или о доминирующем типаже в кинопродукции? Это первое.

Второе. Вот я тут коллекционировал пожелания присутствующих коллег, сформулированные в залоге долженствования. Герой должен быть женщиной, интеллигентом... Кому должен?

Когда-то очень остроумно на аналогичную тему высказался известный психолог диссидент Любищев. Он сказал: «Я не люблю, когда твердят, что наука говорит о том, что надо так-то и так-то. Я обычно хочу спросить у таких людей: кому и где она это говорила — наука? А во-вторых, не дура ли она?»

В данном случае в чем проблема? В том, что, обсуждая социокультурную проблематику, критики и теоретики должны знать свое место. Мы не можем становиться в позицию социального рекомендателя, который говорит, что вот это полезно, а против этого мы будем возражать, вводить нравственную цензу-

ру. Цензура нужна. Но как осуществлять нравственную цензуру? По щекам хлестать автора, которому не удалось оказаться на высоте нравственного императива, как мы его понимаем?

Сегодня мы посмотрели в фестивальном конкурсе два фильма, диаметрально противоположные по исходным нравственным установкам, — «Кукушку» Александра Рогожкина и «Чеховские мотивы» Киры Муратовой. «Кукушка» — это антивойна. Если Балабанов формулирует в «Войне» антиномию непреодолимую, потому что она генетическая, расовая, то именно на этом клеточном уровне «Кукушка», фильм несовершенный, но замечательный, с моей точки зрения, формулирует пацифистскую идею, универсально пацифистскую. Причем странным образом совпадающую с идей французского фильма «Птицы», который мы тоже увидели на фестивале.

Я приехал из страны, в которой кинематографический контекст таков, что то, что вас тревожит и стало предметом этой конференции, является мечтой. То, о чем мы только мечтаем, вы сейчас пытаетесь преодолеть в негативных, правых, императивно насильственных экстремах.

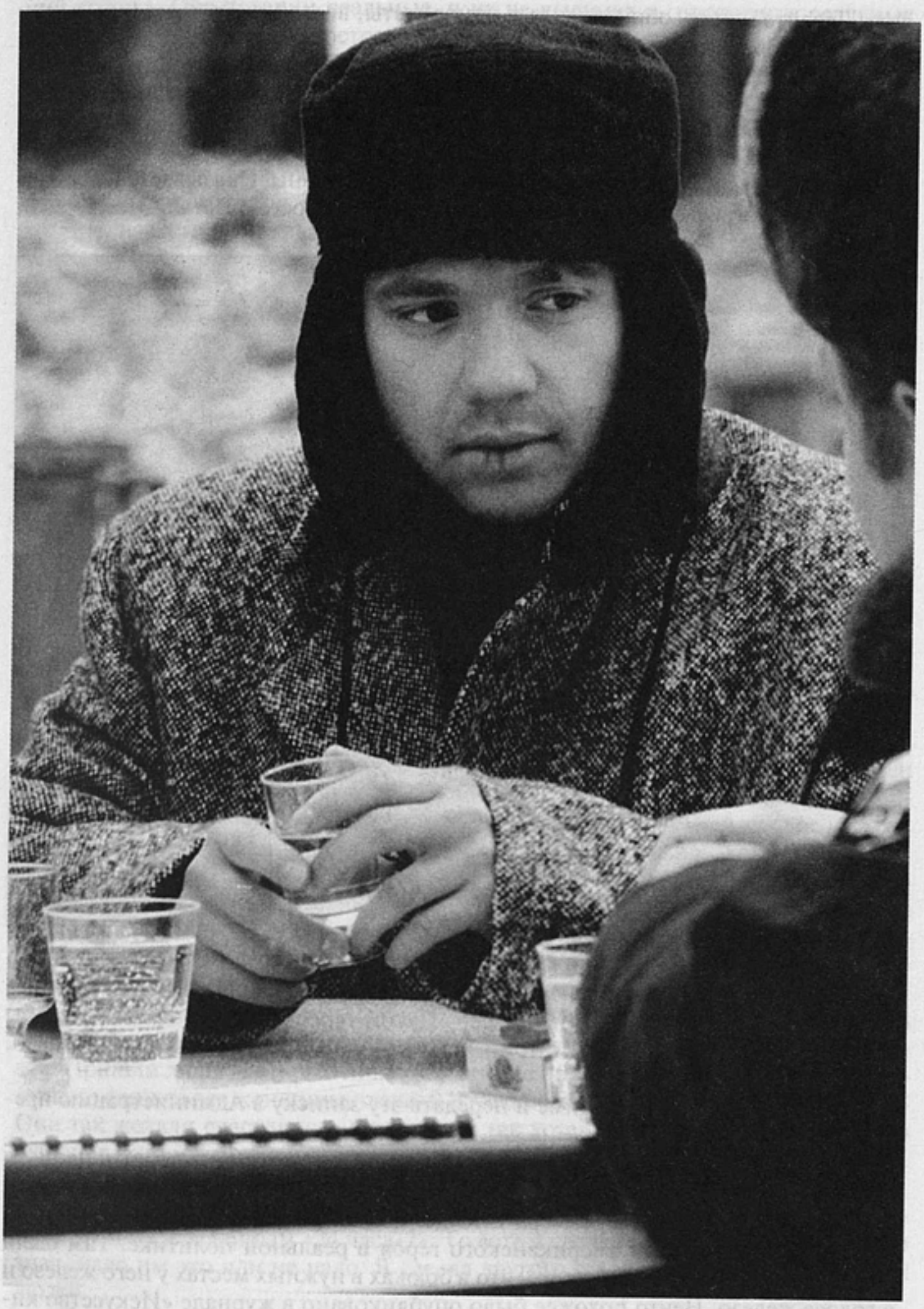
Два года назад у нас в Киеве вышла статья «Кино украинское, хохлатское и бендеровское», где весь массив возможных решений украинской национальной темы представал в трех вариантах. В имперском, подобострастно промосковском, где хохлы предстают в вышиванках и шароварах, — такой хохол нужен хозяину-шовинисту. Второй — романтический украинский вариант, представленный у Довженко и в «Тенях забытых предков». Хохол-романтик — это «дивлюсь я на небо, тай думку гадаю, чому я не сокил...». Но этого мало, считает автор статьи. Надо действовать. Сколько можно под имперским башмаком думку-то гадать. Поэтому в третьем варианте — он-то и назывался бендеровским — украинец берет в руки оружие и становится активным созидателем собственной судьбы. Критик ставил задачу: вот такого героя нужно создать. Как здесь сейчас говорится, это как раз и не нужно. А вот два года назад на Украине была поставлена такая задача. И она решалась в ряде фильмов. Скажем, в фильме о Степане Бендере «Осеннее убийство». Сейчас на наших экранах идет целый ряд подобных картин. Правда, «Мазепу» на Украине никто не видел, кроме избранных, а вы видели. «Мазепа» — продолжение поисков активного героя.

Проблему героя я предлагаю решать вне парадигмы долженствования, рецептурности. Господин Аронсон справедливо заметил, что в условиях рынка, а не тоталитарного общества общество само опознает своего героя. Не хотите этого героя, меняйте реальность или профанируйте его вот в таких заседаниях-дискуссиях. Давайте работать на негативный пиар этого героя, давайте бить в набат, давайте показывать его изнанку доказательно, а не с точки зрения своей интеллигентности. Вот собрались интеллигентные люди и предписывают кинематографу вывести на экран такого же, как они, интеллигентного героя...

Мы сами себя мистифицируем, мы думаем, что можем влиять на ситуацию способом категорического императива. В отличие от обратной связи кинематографа с социумом, критика, киноведение, теория не императивны принципиально, генетически. Мы можем действовать только таким образом, о котором я в двух словах сказал: объективно, мотивированно нейтрализовать героя, действовать, если хотите, методом черного пиара.

У меня два тезиса позитивного порядка. Я считаю, что нынешний фестиваль зафиксировал возрождение нового русского, российского кино. Количественно, качественно. На круг где-то восемьдесят фильмов, среди них семь-восемь картин очень интересных, в том числе «Война» Балабанова и прямо противоположная ей «Кукушка» Рогожкина. Ситуация просто ренессансная, с моей точки зрения.

Что касается «Войны» Балабанова, фильм не так прост. Я выслушал полярные московские его трактовки. На мой взгляд, он органичен и он не заказной. Первые фильмы этого автора — беккетовско-кафкианского круга — предъявили в самом начале творческого пути его любимого героя — аутсайдера, самодостаточного персонажа, героя в литературном смысле. Но у Балабанова еще не было соответствующей драматургии. Он эту драматургию находит в фильме «Про уродов и людей», где режиссерский мир обретает национально-культурное начало. «Брат» — простая популистская картина. Но оказалось, что Балабанов попал в социальную жилу, совершенно не изменяя своей основной теме. Герой — аутсайдер, он амбивалентен, неясно, хорош он или плох, но национален и противостоит непонятно чему.



«Апрель», режиссер К.Мурзенко

Накануне появления «Брата-2» в Косово происходит акт глобального унижения славянского этноса. Это стимулирует и политические процессы, это активизирует и национальное чувство Балабанова. Сейчас он создал фильм, конечно, не шовинистический. Герой по-прежнему аутсайдер, в конце он даже попадает под суд. Он все время полагается только на себя. Это самоутверждение русской молекулы. Но, к сожалению, в «Войне», в финальных ее частях, возникает не шовинистический, а панроссийский элемент. И мне кажется, что согласно давней трагической традиции русской культуры, ее драматургии, автор, доходя до предела гуманистической работоспособности собственной идеи, становится ее жертвой. Он за самоспасение русского начала, русской молекулы, но оказывается, что для этого необходимо на клеточном уровне восстать против несходных, инаковых, инакомаргинальных национально-культурных молекул.

Плох не проект Балабанова — плоха реальность, которая делает этот проект агрессивным. И только корректируя реальность, а не героя, можно снять агрес-

сию. Давайте менять общественные приоритеты, воздействовать на них, потом уже будем обращаться к экрану.

В ближайшее время, господин Быков, могу вам обещать, что интеллигентного героя ни на вашем, ни на нашем и, я думаю, на ближайших к нам экранах не будет. Потому что он, интеллигент, де-факто не является героем и не может им быть.

Е.Стишова. Как полезно послушать человека со стороны. Оказывается, российский кинематограф есть, и мы просто не понимаем своего счастья. Это утешает.

«Упасть вверх», режиссеры А.Стриженов, С.Гинзбург

Прежде чем возьмет слово следующий оратор, хочу для разрядки зачитать записку: «А не является ли, например, Путин героем нашего времени? Я бы охотно написал сценарий. Дмитрий Быков». А что? Прекрасная идея. Давай, Дима! Флаг тебе в руки!

Л.Карахан. Надо помочь Диме и передать эту записку в Администрацию президента.

А.Рутковский. У нас уже было что-то похожее. Тот же автор, который написал упомянутую мной статью в журнале «Кино-коло», опубликовал текст, где рассматривал украинского премьера В.Ющенко как типаж в духе Гарри Купера, как украинский аналог американского героя в реальной политике. Там были любопытные фразы. Насчет того, что в брюках в нужных местах у него железо и в голосе железо. Нечто похожее было опубликовано в журнале «Искусство кино» к юбилею Брежнева. Я нашел номер, посвященный этому юбилею, когда Брежнева подавали как главного героя Малой земли.

Е.Стишова. Кстати, на Украине кроме премьера Ющенко, политика с европейским имиджем, есть еще опальная Тимошенко — красавица, умница, спортсменка, комсомолка. Настоящая киногероиня.

Александр Атанесян, *кинорежиссер, продюсер.* Позволю себе отступление в собственное прошлое. Вы поймете, зачем. Я родился в семье, где мама была главным конструктором Дома моделей, то есть с советской точки зрения в семье интеллигентной. Папа закончил четыре класса и с двенадцати лет работал. Старший брат матери — народный артист Грузии, служил всю жизнь в Театре Руставели, а младший ее брат был вором в законе, и крещен я тоже вором в законе. И вот все свое сознательное детство, до семнадцати лет, пока я не уехал из Тбилиси на учебу в Ереван, я делил свободное время между Домом моделей, Театром Руставели и криминальными сборищами воров в законе. Это, кстати, ответ на вопрос, почему я выбрал для своих фильмов сценарии «24 часа» и «Лет-

ний дождь». Обе истории реальные, я их не выдумал — прототипы реальные. Все, что там происходит, достоверно на сто процентов.

Почему я вспомнил об этом, о своем прошлом? Потому что продолжаю жить и сегодня в этом мире, мире совершенно разнородном. Слушая здесь людей, которые знают, понимают и делают кино, или встречаясь с друзьями своего дяди, с детьми своего крестного, с детьми криминальных авторитетов и с ними самими, я продолжаю жить жизнью своего детства и вижу, как она трансформировалась сегодня. Если большинство из присутствующих здесь, насколько мне известно, не выходят за пределы одного социального круга, то я двигаюсь по вертикали — от правительственных кругов до преступников.

Е.Стишова. Разница есть?

А.Атанесян. Огромная. Потому что у преступников мораль есть, пусть извращенная, но есть, а во властных структурах ее нет вообще. И между ними существует еще очень много социальных срезов, в каждом из которых своя мораль. Поэтому когда спрашивают: «Какой герой нам нужен?», у меня возникает встречный вопрос: «Кому нам?» Сидящим здесь нужен один герой. Те, кто приходит на фильм Балабанова «Брат-2», своего героя нашли и абсолютно этим счастливы. У власть предержащих — свои ожидания. И так далее, и так далее.

В определенном монолите советского общества, как заметил здесь кто-то, вроде бы был один герой. Ничего подобного. Не было одного героя и в советское время. Был герой «Полетов во сне и наяву». Был герой заказной, правительственный, он мог быть и милиционером, как в «Петровке, 38». Был и рефлексирующий интеллигент из данелиевского «Осеннего марафона». И Солженицын был героем. Но каждый из них оставался таковым для своей социальной среды.

Сегодня расслоенность общества чудовищна. Я очень много езжу по России, общаюсь с разными людьми. Представить себе, чего хотят эти люди, на уровне кинокритической мысли совершенно невозможно. Они хотят есть и пить, кормить своих детей. Сегодня дети от тринадцати до семнадцати лет кормят своих родителей в семидесяти процентах российских семей. В свое время я много общался с Владимиром Рушайло, когда он был начальником РУОПа. Попадало мне в руки много статистики. Если вы ее прочитаете, вы вообще не поймете, кто герой в нашей стране. В школах 29 процентов наркоманов от третьего до восьмого класса. Кто их герои? 11 процентов проституции приходится на девочек в возрасте от десяти до тринадцати лет, 35 процентов — от тринадцати до шестнадцати лет. Нищета тотальная, чудовищная нищета.

Да, я просчитываю свои картины, адресуюсь к определенной социальной группе. Я делал два контрольных просмотра «Летнего дождя» в маленьких городах. Пришли люди, которые никакого отношения к кино не имеют. За две минуты до финала все женщины плакали и говорили: «Неужели она не останется?» Они так желали счастливого конца, они так хотели увидеть простую историю любви, в которой никто никого не убивает, они так радовались в конце фильма. После фильма «24 часа» мне позвонили от измайловской братвы и сказали: «Слышь, Санек, ты чисто наш пацан. Мы тут скинулись и решили дать тебе четыре лимона, сделай нам «24 часа-2». То есть я сделал одного героя для них, не зная, надо им это или не надо. Я сделал другого героя для совершенно других людей.

По поводу вопросов, которые здесь поставлены: «За правду и социальную справедливость с оружием в руках? Уходит ли огнестрельное время?» Никуда оно не уходит. Человечество много тысяч лет живет в состоянии войны, убийств и преступлений. Россия живет в этом состоянии практически всю свою историю. Пока мы здесь дискутируем, идет накат на чеченцев, на Умара Джабраилова, потому что человек, стрелявший в Иосифа Орджоникидзе, его родственник. А с другой стороны, я сегодня слушаю утром Владимира Соловьева на ТВС, и какой-то человек в его программе говорит, что знает господина Орджоникидзе по временам комсомола, и утверждает, что он разграбил гуманитарную помощь, направленную международным сообществом в Армению. Кто герой? Тот, кто стрелял в Орджоникидзе, или Орджоникидзе? Происходит полная путаница, полная непонятка, говоря бытовым языком.

Что означает вопрос: стрелять или не стрелять? Это все равно что быть или не быть, пить или не пить. Для кого-то стрелять — это ответ, для кого-то не стрелять — тоже ответ. Для кого-то фашизм — это зло, а для кого-то — единственный способ исправить мир. То есть кому вы адресуете этот вопрос? Продю-

серу? То, что продюсеры находятся в состоянии полнейшего абсурда, наверное, объяснять не надо, а если надо, я объясню в двух словах. Ни в одной стране мира продюсер не зарабатывает на стадии производства. Продюсер зарабатывает, продавая товар на рынке. Только в России продюсер ничего не зарабатывает, потому что этот товар никому не нужен.

Что такое государственный бюджет, который выделяет деньги на кинопроизводство? Бред сивой кобылы. Мы знаем, что лобби на уровне личных отношений с экспертным жюри значительно эффективнее, чем качество любого сценария, который приносят туда. Мы абсолютно твердо знаем, что государство в лице Министерства культуры не имеет никакого идеологического заказа. Вот почему я уже пять лет кричу: «Карфаген должен быть разрушен!» Служба кино при Минкульте должна быть уничтожена, если будет продолжать давать деньги неизвестно на что. Мое твердое мнение: деньги можно давать только дебютантам. Чтобы мы увидели, на что они способны. И больше никому. И поэтому вопрос «кто должен заказать героя?» повисает в воздухе.

Я закончу замечательным анекдотом, который имеет прямое отношение к нашей дискуссии. В ресторане посетителю, который заказал рыбу, подают пиалушечку с водой, в которой плавает долька лимона. Посетитель, удивившись, спрашивает официанта: «А это что такое? Я не заказывал». Официант, видя, что перед ним лох, отвечает: «Это руки мыть». И уходит. Посетитель пожимает плечами: «Конечно, идиотский вопрос — идиотский ответ».

Андрей Шемякин, *киновед, кинокритик.* Помните фильм Динары Асановой «Пацаны»? В свое время его оценили, но, боюсь, не вполне по достоинству. Асанова сделала замечательное открытие, и состояло оно в том, что на экране появился герой, который был заложником резко меняющейся реальности.

Герой «Пацанов» — сильный, замечательный Паша, а вокруг него — разные ребята, «трудные подростки». Он вполне достойно им проповедовал, но они хотели от него чего-то другого, им нужен был вожак, и Паша терял почву под ногами, не мог удержать своих воспитанников подле себя.

Напомню и мою любимую картину «За день до». Там компания молодых интеллигентов 70-х годов, великолепно в узнаваемых приметах показанная, уходит в криминал, хочет ограбить банк и свалить из страны. Все это кончается трагически, как вы помните. Один из героев, чтобы не стрелять, выбрасывает все патроны в сортир, а позже, когда нужно упредить выстрел в своего друга, он уже не может этого сделать и бьется в истерике, прежде чем его убивают.

«Макаров», «Мусульманин», «Окраина» — там все те же герои, заложники новых обстоятельств, новых ситуаций. В этих фильмах реальность оказывается сильнее героев, она почти волшебна — магическая новая реальность, если угодно. Рано или поздно это должно было кончиться. Что и доказал, на мой взгляд, Балабанов своими «Братьями». Герой стал функциональным, он, если угодно, стал отвечать массовым ожиданиям. У него уже есть все необходимые составляющие, чтобы управлять реальностью и не выпускать ее из рук. Есть конфликт между конкретными людьми, но не конфликт героя с реальностью. Она вполне соответствует герою.

Фильм Сергея Бодрова-младшего «Сестры» — вот вам, пожалуйста, феминистское кино, которое также адекватно реальности.

А дебют Филиппа Янковского «В движении» опять показывает драму. Герой Константина Хабенского не совпадает с реальностью, поскольку она не оставляет ему шансов на рефлексию. Вновь появляется тот зазор, который выводит героя, как когда-то героя Асановой, за рамки чисто функциональных отношений с миром и выражает драму времени.

Михаил Гуревич, *критик (Чикаго, США).* Я не очень понимаю, в каком дискурсе мы ведем речь. И это для меня становится проблемой не менее важной, чем проблема героя, как она заявлена.

Кажется, мы изначально неточно определили термины и исходные понятия. Имеем ли мы дело с понятием чисто техническим — герой как ведущий персонаж некоей драматургической конструкции и, соответственно, кинематографического текста, — или мы имеем дело с некоторым идеологическим конструктом в духе не очень внятно социологизирующей критики российского образца? С чем именно мы имеем дело?

Если выбирать некую середину, которая нас может как-то объединить, позволю себе напомнить, что геройный кинематограф в обиходном значении слова — это все-таки актерский кинематограф, это отождествление с некоторыми

человеческими типами, психологическими масками, которые представлены ведущими актерами, их психофизикой.

В любой зрелой культуре, в любом зрелом кинематографе, в советском в том числе, в раннем постсоветском, не растерявшем еще былой зрелости, этот закон действовал. Поэтому происходила персонификация проблематики в том конструкте, который мы условно называем героем.

Но вот я посмотрел «Кукушку» Александра Рогожкина. Фильм — достаточно значимое явление, замечательный во многих отношениях кинематографический текст. И очень уязвимый. По крайней мере, в той части, которая представляет русского героя Ивана в исполнении актера Виктора Бычкова с его деланными интонациями. И это же ощущение, по коже царапающее ощущение странной неловкости, преследует меня, когда я смотрю все нынешние российские фильмы.

Об этом мы когда-то, несколько лет назад, уже вели разговор. Некая конвенция условного — того, что принимается за достоверное, за стереоскопию взгляда, многослойность человеческого характера, была разрушена в какой-то миг. Или от нее отказались, или произошло убывание профессионализма, но тот код, который нас объединял по разные стороны экрана, исчез. Не это ли лишает нас общего представления о герое? Ведь герой — это тот, кого мы безотчетно и бессознательно любим.

Имеет ли этот факт отношение к социальным процессам, явлениям? Несомненно. Неартикулированный общественный дискурс, неартикулированный режиссерский взгляд, неартикулированное драматургическое конструирование того, что мы готовы принимать за психологическую реальность, и неартикулированное актерство. Может быть, мы об этом станем толковать?

Андрей Шемякин указал на то, что герой балабановских хитов догнал реальность, выразил ее внутреннюю агрессию, стал функцией этой реальности. Совершенно справедливо. Это ключ. Режиссеры идут на поводу плоско понятого жанра, в котором — даже по жанровым законам — не очень-то внятен психологический образ человека и героя. Каким-то образом это плоскостное решение оказывается в рифме с социальной реальностью, с тем напряжением, которое живет в народном сознании.

Почему меня не устраивают «Братья», «Война» и все прочее? Не потому, что они шовинистичны — на это можно ответить при наличии общественного мнения, не потому, что они слишком заражены инфантильной тягой к огнестрельному оружию, хотя это меня тоже волнует. Гораздо больше меня беспокоит иное. Это конструкт представлений о человеке, которые становятся слишком легкой добычей толпы, слишком легким, дурным поводом для психологического самоотождествления.

В чем задача критики? В контентанализе мы должны и можем, можем и должны вытаскивать социальную подоплеку из всяческих вещей, в том числе из традиционного для российской критики анализа мифологии героя. Но мы должны при этом не забывать о профессии. Я не очень готов следовать практике критических тропов на пустом месте, точнее, не готов, прежде чем мы определимся — есть перед нами художественное высказывание или нет. Вот если определимся с этим, можно строить и свое отношение к предмету, и свои воздушные замки, хотя бы и на песке. У нас есть художественно значимые высказывания? Существуют ли неординарные психологические данности, драматургом, режиссером, актерской органикой заявленные как человеческая реальность, или их нет?

Л.Карахан. Мы начали с попытки конструирования новой кинематографической реальности, с попытки создать отчасти действительный, отчасти прогностический проект современного героя. Но чем дальше, тем больше уходили в сторону от этой, видимо, еще слишком научно-фантастической задачи. И в конце концов в высказываниях Михаила Гуревича окончательно деконструировали объект и как бы потеряли его: а о чем, собственно, говорить, если нет «состава преступления», если нет вменяемой эстетической данности, человеческой реальности?

Довольно характерная для многих нынешних дискуссий траектория мысли. Надежду вселяет только то, что в будущем году во время фестиваля мы снова сможем обсудить вопросы, оставшиеся открытыми.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Кукушка», режиссер А.Рогожкин

М О С К В А - 2 0 0 2

Неравный бой

Московский фестиваль в этом году выдержал один из тестов, непременных для любого крупного киносмотра, да и любого громкого шоу: он обзавелся скандалом, сюрпризом, событием, предоставив безотказный сюжет для резких журналистских высказываний и зрительских недоумений. После жесткой прошлогодней критики по адресу отборщиков, не сумевших найти для конкурса ни одной российской картины, на этот раз и в конкурсе, и вне было представлено сразу несколько заметных отечественных фильмов во главе с «Кукушкой» Александра Рогожкина и «Чеховскими мотивами» Киры Муратовой. Но Москва вывела в триумфаторы бесцветное итальянское «Воскресение», неновую телевизионную ленту братьев Тавиани.

Непредсказуемость итога, которой могла бы гордиться и виртуозная каннская режиссура. Впрочем, знаменитые сенсации-провокации Канна, как правило, обнаруживают сверхпроницательность и сверхчувствительность тех, кто принимает неожиданные, но ответственные решения, открывая имена и перспективы, поощряя едва забрезжившие тенденции стиля и направления ума, объявляя новую моду и с почетом провожая (итожа) старую. Наш фестиваль, понятно, своим традиционно гостеприимным жестом поприветствовал достойных и некогда славных мастеров, почти классиков, к тому же — поблагодарил их за стойкий интерес к России, за любовь к Толстому.

Никакой другой интриги конкурс, к сожалению, не предложил, оставив равнодушными и зрителей, и критиков. Он был еще слабее прошлогоднего, и его бедность выглядела особенно удручающей в соседстве с великолепием внеконкурсных программ. Эти последние в который раз заставили говорить о плюсах и минусах честного, мудро структурированного феста и, порадовав широкую публику и профессионалов, невольно обозначили контекст весьма невыгодный — и для невыразительных, безадресных конкурсных картин, и для Московского фестиваля как явления. Наш ММКФ, получается, каждый год вступает в соревнование с Берлином, Канном, Венецией и другими смотрами, а они, как ни крути, рапортуют «Человеком без прошлого», «Сыном», «Дождем» (дебют, между прочим), фильмами Горана Паскалевича и Роберта Олтмена, Ким Ки Дука и Иштвана Сабо, Такаси Миике и Атома Эгояна... Битва неравных.

Нелепо винить московскую фестивальную команду в том, что мы не можем тягаться с фестивалями-коллегами по классу «А», объективные причины неравенства сил очевидны, однако хочется верить, что хоть одно многообещающее имя, хоть один фильм, который бы возбудил прессу, кинематографистов или зрителей, Москва способна «вбросить». Это, наверное, произойдет. Может, даже в следующем году. А в этом мы вновь вынуждены отказаться от серьезного разговора, обобщающего находки и прогнозирующего пути развития современного кино, на основании того,

каким оно предстало в зеркале Московского фестиваля: конкурс таких возможностей не дает, а фильмы, украсившие другие программы, уже послужили авторам «Искусства кино» для создания обстоятельных статей о кинофорумах в Берлине, Канне, Венеции. Впрочем, к многим из этих лент мы еще вернемся, рецензируя зарубежную кинопродукцию, которая выходит в российский прокат. Кстати, нынешний ММКФ подтвердил оперативность, профессионализм и прозорливость ведущих отечественных прокатных компаний, предоставивших фестивальной Москве действительно отборные коллекции.

Нина Зархи

ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Незлые надежды

Сумерки природы, флейты голос нервный, поздние катанья.
На передней лошади едет император в голубом кафтане.
Белая кобыла с карими глазами, с челкой вороною.
Красная попона, крылья за спиною, как перед войною.
Вслед за императором едут генералы, генералы свиты,
Славою увиты, шрамами покрыты, только не убиты.
Следом дуэлянты, флигель-адъютанты, блещут эполеты.
Все они красавцы, все они таланты, все они поэты.
Все слабее звуки прежних клавесинов, голоса былые,
Только топот мерный, флейты голос нервный да надежды злые.
Все слабее запах очага и дыма, молока и хлеба.
Где-то под ногами да над головами
Лишь земля и небо, лишь земля и небо, лишь земля и небо...

«Кукушка»
Автор сценария и режиссер **А. Рогожкин**
Оператор **А. Жегалов**
Художник **В. Светозаров**
Композитор **Д. Павлов**
Звукооператоры **О. Гуковский, С. Соколов**
В ролях: **Виктор Бычков, Вилле Хаапсало, Анни-Кристина Юссо**
«СТВ»
Россия
2002

Я долго сомневалась, процитировать ли мне только последние пять строк из песни Окуджавы или все-таки всю ее. Ведь в «Кукушке», разумеется, нет ни императора, ни дуэлянтов, ни флигель-адъютантов, нет ни белых лошадей, ни даже генералов, хотя в сентябре 44-го года в зоне военных действий в Карелии на берегу Белого моря они могли быть вполне. И, потом, образность в фильме Рогожкина настолько другого рода, что голубые кафтаны, красные попоны, блестящие и в сумерках эполеты здесь уж совсем ни при чем. Но песня сама по себе такая цельная, что выдрать из нее нужный мне, то есть наиболее служебно смысловой кусок, рука не поднялась, и вряд ли бы это согласовалось с тем, о чем не единожды, в том числе и впрямую, говорится в фильме: почему мы не умеем слушать друг друга, почему не стремимся понять сказанное в его полноте?

Да, Окуджава и Рогожкин говорят на разных языках, но в их текстах — вербальном и визуальном — много

единого, из одного корня. И мерный топот армейских сапог, и еле различимые голоса прошлого, и утерянные, почти забытые запахи домашнего очага, и злые надежды. На войне твои надежды всегда оказываются злыми для твоих врагов. И кроме них, все, что у тебя осталось — это земля, на которой идет война, и небо, под которым воюешь и ты. Не случайно в фильме нет никаких поселений, лишь берег залива, лес со всех сторон и каменистая вершина горного хребта. Даже в прологе «Кукушки», еще многолюдном, мы видим только дорогу, по которой младший лейтенант-особист увозит из действующей армии капитана Ивана (В.Бычков), арестованного по обвинению СМЕРШа, и скалу, возвышающуюся над вересково-сосновым лесом, к которой фашисты приковывают финского снайпера Вейко (Вилле Хаапсало), смертника, переодетого в эсэсовскую форму, чтобы он не сбежал с огневой точки и до последнего отстреливал русских. Все остальное действие фильма происходит в саамском стойбище Анни (Анни-Кристина Юссо), куда она сначала притаскивает Ивана, контуженного после обстрела самолетами особистской машины, и куда на следующее утро забредает Вейко, чтобы снять с ног цепь, которую он сумел высвободить из скалы.

Война соединила этих троих людей, которые в мирной жизни никогда не могли бы оказаться в одном месте. Все они изгои, разумеется, каждый по-разному. Анни вообще живет вне общества, в том числе и саамского. Вот уже четвертый год как взяли ее мужа солдаты какой-то из воюющих армий, и она одна. Рядом с ней только олени и собаки. Иван, которому грозит расстрел «за антисоветскую переписку», отныне отверженный. В прологе фильма солдатам, толкавшим застрявшую машину, он по привычке говорит: «Спасибо, братцы», но говорит так неуверенно, что явно не считает себя вправе называть так кого бы то ни было. Для него теперь нет «своих». И хотя приговор еще не вынесен, он уже всем чужой, один.

Вейко же сам отвергает то, что ему власть, общество, война навязывают. Обычно финские снайперы шли на верную смерть добровольно (русские называли их «кукушками», отсчитывающими, сколько кому осталось быть в живых), Вейко, судя по всему, к такому жизненному концу приговорен за свой стойкий пацифизм.

«Война для меня закончилась, — пытается убедить он Ивана. — Вот сниму цепь и пойду домой... Я не фашист, я финн, я в университете учился, а тут война, но я не хотел воевать... А ты что, не устал от войны? Если ты хочешь стрелять и убивать таких, подобных тебе, давай. А я хочу другой жизни. Мир такой прекрасный. Я это понял, когда был прикован к скале. Я бы хотел писать стихи, музыку. Хотя и не знаю, как это делать».

А вот Иван, который явно в университете не учился и до войны работал в тире на рынке в Бежецке, стихи пишет. Собственно, за стихи-то он и арестован. «Я лирику писал про красоту, про природу, — объясняет он Анни. — Ну чтоб с ума не сойти на фронте». В доносе на него язвительно говорится, что стихи графоманские и слабые. И это, кажется, больше всего возмущает Ивана: «Политрук мой, мальчишка сопливый, неделю на фронте не прослужил, а уже донос. Я к нему как к сыну относился. Пишет: «Довожу до вашего сведения, что не разделяю взглядов...» А мне даже Сергей Есенин сказал, что мне нужно писать. Отец мой работал в таксомоторном парке имени Урицкого. И он вез его на переднем сиденье, а я сидел и стихи читал. Он так и сказал — надо писать. Даже автограф оставил на своей фотокарточке. Сам Есенин...»

Однако стихи стихами, а война войной, и финн в эсэсовской форме для него, без сомнения, враг, от которого должны исходить только зло и ненависть. «Чего ты ждешь? Стреляй, меня бы свои все равно к стенке поставили», — говорит Иван Вейко, после того как тот успел уклониться от его удара ножом, который перехватил. «Я не хочу никого убивать, но я не хочу, чтобы меня убивали, я такой же человек, как и ты, и я хочу жить», — безуспешно пытается втолковать Вейко Ивану. А он этого искренне не в состоянии понять. Для него Вейко — не «такой же человек», ведь он фашист. Что тут еще говорить. Судя по всему, Иван уже давно воюет. Он капитан и из пакета со своими документами, который после взрыва машины выловила в ручье Анни, достает орден и запихивает его в карман. Мы не знаем, какой орден и за что, но по всему понятно, что Иван —

человек войны. Поэтому даже безоружный, контуженый, он на протяжении фильма три или четыре раза кидается на молодого здорового Вейко, хотя яснее ясного, что тот не опасен. Правда, у него есть снайперская винтовка, и Иван не сомневается, что она заряжена, но время идет, а Вейко все не стреляет и не стреляет, чего советский капитан уяснить не может по определению. И хотя он с какого-то момента начинает понимать, что они оба обреченные смертники, что они изгои и уже «своими» среди «своих» никогда не станут, но тотальная идеология продолжает работать и на грани жизни и смерти. И почти до конца фильма Вейко остается для Ивана прежде всего врагом... И уже ближе к финалу, уже после общей еды, после бани, после ночи любви, когда Анни позвала к себе на оленью шкуру у очага приглянувшегося ей Вейко, а Иван мерз снаружи, так что не смог устоять и, чтобы согреться, надел на себя эсэсовскую форму, он все еще пытается убить его и даже замахивается на спящего топором, но потом все-таки жалеет: «Ладно, черт с тобой, живи. Молодой ты еще, не пожил совсем, да и устал я воевать. Устал. Душа пустой от войны стала». Но Иван опустошен не только от обреченности, ведь участь, ему уготованную, он хорошо знает, он не просто усталый, а привычно усталый человек. Ведь и до войны мирная его жизнь явно не задалась. С женщинами никогда не везло. Два раза был женат и оба раза «коряво». Стихи писал с детства, а работал в тире. Чувство долга, развитое на уровне рефлекса, типичная советская психология и пустая от войны душа.

Вейко совсем другой. Он молод, витален, полон сил. «Мир несовершенен, но жизнь не хуже чем она есть», — говорит он с уверенностью человека, уже кое-что испытавшего, несмотря на свои молодые годы, и не отчаявшегося. Извиняется перед ними за то, что такой болтливый. Объясняет, что это от нервов, так как он был обречен на верную смерть и выжил. И надо думать, что это «чего-то да значит».

Жизнелюбие и упорство Вейко просто устрашающие. Фильм начинается с длинного эпизода, монтажно разбитого другими кусками, когда герой пытается вырвать из скалы цепь, которой фашисты сковали его ноги. Вынув стекла из очков, Вейко скрепляет их смолой и через соломинку впускает между ними каплю слюны, так что получается линза. Поймав в нее солнечные лучи, он поджигает мох и устраивает костер вокруг штыря, на который крепится в скале цепь. Когда костер почти догорает, он выливает в него кружку воды из оставленной ему канистры, чтобы от разницы температур камень треснул, и пытается вырвать цепь из образовавшейся расщелины, но она не поддается. Так повторяется несколько раз. И смотреть на это, оказывается, страшно интересно. Прямо-таки завораживает. Просто real cinema. Словно погружаешься в реальное время. И делает это Вейко в высшей степени талантливо, хотя бывшему студенту из Стокгольмского университета, где на финнов смотрели свысока, из-за чего он при нормальном зрении исключительно для солидности стал носить очки («Никогда не думал, что очки мне жизнь спасут!»), вряд ли прежде приходилось делать что-либо подобное. Скорее, читал об этом в книгах. Но он из тех книжных мальчиков, для которых знания не умозрительны, они приносят им реальную пользу. И когда, казалось бы, Вейко уже потерпел поражение — все запасы и мха, до которого он мог дотянуться, и воды, ему оставленной, были исчерпаны, — он решается на последнее: затвором канистры вынимает порох из гильз и закладывает его в костер, а сам прячется за камень, насколько ему это позволяет цепь. Ну тут уж либо верная смерть, либо жизнь. Можно сказать, Вейко повезло. Хотя это, конечно, никакое не везенье. Его свобода, его жизнь — в прямом смысле слова — дело его рук. А они у него бесспорно умные и талантливые.

Как поется в песне Окуджавы: «Все они красавцы, все они таланты, все они поэты».

В таком ряду Анни должна была бы отводиться роль красавицы. Но она красива не внешней статью, а своим природным здоровьем, неиспорченностью благами цивилизации, первородной чистотой чувств, когда да — это да, а нет — нет. Она, что называется, без изъяна, без чего-либо привнесенного извне. Живая и ясная, как родниковая вода. Анни одна, но она не одинока, она всегда знает, что надо делать. Сейчас ей некогда — надо к зиме готовиться. В ее мире все заведено по неписаным законам. Раз дана жизнь, надо жить, а в ее случае это означает выживать. И она на этой суровой земле хозяйка. Мужественная, надежная для тех,

кто рядом — и для оленей, и для собак, и для этих пришлых врагов. Она всему опора. Столько времени, столько зим живет без хозяина, отчего ей, конечно, грустно, но не страшно. И все у нее ладится, чисто, опрятно, только голодно по военному времени. Правда, хозяйство у нее небогатое — бревенчатая вежа с очагом внутри и дымовым отверстием в крыше, лабаз на высоких сваях, загон для оленя и лабиринт из толстых жердей, в котором после отлива можно найти большую рыбу. Но по всему видно, что хозяйка она хорошая — без работы не сидит.

Для нее что естественно, то просто и непреложно. Закрыть глаза расстрелянным с воздуха особисту и шоферу машины; подобрать оторванные ноги и приложить их к туловищу одного из трупов и затем похоронить убитых в вырытой ею могиле; заставить помочиться в миску только пришедшего в себя после контузии Ивана, понюхать ее и, распознав по запаху признаки выздоровления, от души обрадоваться; позвать к себе Вейко и всю ночь кричать от наслаждения, ничуть не стесняясь того, что Иван, оставшийся снаружи занятой вежи, ее слышит, — все это по-человечески понятно и, значит, нормально.

Вейко и Анни полны сил и физических, и душевных. Они все время что-то делают и уверены в том, что делают. Вейко хоть и филолог по образованию, построил сауну (у саамов нет бань) на скорую руку, чтобы они могли помыться. Скорее всего, в детстве жил на хуторе и деревенская жизнь ему не понаслышке знакома. Поэтому он все время порывается уйти из стойбища, так как беспокоится, что у Анни не хватит запасов на зиму, а тут еще они — два лишних рта. Иван ничего этого сам не видит. Он явно из пролетариев и, судя по всему, уже давно оторван от земли. Да еще и «отвык» он от жизни. Ни в чем и ничему не хозяин. Даже самому себе. И за все время всего-то и сделал, что грибов собрал.

Из-за этих грибов Анни решила, что он хочет общаться с духами и отправиться в другой мир. Она даже думает, может, он «шаман или волшебник какой». Хотя кольские саамы в XVI веке и приняли православие, но христианские представления переплелись с языческими и, безусловно, в неравной доле. По саамским верованиям шаман, принимая грибные яды, спускается в нижний, загробный, и поднимается в верхний, небесный, мир и напрямую общается с духами, в том числе и благодаря грибным ядам, и может воздействовать и на души людей. Но и обычный человек в своей повседневной жизни постоянно общается с духами среднего, земного, мира. Для саамов все вокруг населено ими. Поэтому Анни, прежде чем войти в загон к оленю и взять у него немножко крови для больного Ивана, гладит ритуальный камень, покрашенный чем-то синим — явно домашний тотем, — а потом обращается к оленю с просьбой: «Я тебя не обижу, только возьму немного твоей силы». После чего она вливает кровь в кипящее оленье молоко и дает выпить мало что соображающему Ивану, который наутро просыпается здоровым.

Для Анни мир полон невидимых ни для Вейко, ни для Ивана тайных сил и знаков. «Четыре года без мужчины, а тут сразу двое. Что духи мысли мои узнали, что ли?» — переводит она довольный взгляд с одного на другого. Кажется, что, в отличие от них, у нее, как у животного, чуть другое зрение, чуть другой слух. А уж об обонянии нечего и говорить: она нюхает воду в ручье и понимает, что где-то рядом смерть. «От тебя плохо пахнет, — укоряет она Вейко. — Все мужчины сейчас пахнут железом и смертью». Но он ее не понимает. Он говорит по-фински, она по-саамски. Иван, разумеется, только по-русски.

Собственно, вот это их общее языковое непонимание и есть двигательная сила самого фильма, в действии которого, кроме пролога и финала, когда рядом со стойбищем падает советский самолет, нет ничего внешнего, привнесенного со стороны. Никаких чужеродных включений, контрфорсов. Сюжет развивается только изнутри, и все действие разворачивается исключительно в сфере отношений между героями и в сфере языка, скорее даже в сфере языковой игры, вплоть до лингвистических курьезов, отчего зрители, разумеется, в восторге. Но эти курьезы не служат некоей разрядкой в драматически напряженном действии, оно все состоит из зыблющихся, взрывающихся от взаимного непонимания языковых стыков.

Вот, к примеру, как герои представляются друг другу:

В е й к о. Я Вейко, а ты Иван?

И в а н. Пошел ты.

В е й к о. А, Пшолты? Я Вейко. А ты?

А н н и. Анни.

В е й к о. Анни, Пшолты, Вейко...

И весь фильм Ивана они оба называют Пшолты, уверенные, что это такое русское имя, отчего возникают дичайшие сочетания смыслов. От простого их удвоения, когда Вейко, сняв цепь, хочет уйти: «Ну все, я пошел, Пшолты», до нелепого и неуместного парадокса, когда Вейко зовет Ивана к упавшему самолету: «Пшолты, тут мертвый пилот».

А вот их первый диалог при знакомстве:

В е й к о. Думаешь, я тебя убью? Война для меня окончилась, мой друг. Все, мир. Лев Толстой. «Война и мир».

И в а н. Чего ты ждешь? Стреляй, сволочь.

В е й к о. Лев Толстой, понимаешь?

И в а н. Понял я, что вы, фашисты, Ясную Поляну сожгли...

В е й к о. Да я не фашист, я финн. Я не хочу воевать. «Идиот». Федор Достоевский...

И в а н. Чего болтает, не понять... Балабол, болтаешь много, от слов в ушах звенит.

В е й к о. Я устал от войны. Эрнест Хемингуэй. «Прощай, оружие!». Не понимаешь? Я был проклятый человек, меня приковали к скале, как Прометея. Но я потом подумал и догадался, как снять цепь. Самое главное, что мы живы — ты и я. Надеюсь, что люди оглянутся назад, посмотрят на этот ужас и поймут, что они наделали в этой войне. А может, и не оглянутся. Человек странное существо. Это еще Достоевский сказал.

И в а н. Радуется, фашист...

В е й к о. Я никогда не был согласен с точкой зрения фашистов...

И в а н. Чего, фриц, лыбишься, как бы плакать не пришлось. Боишься, что я жахну тебя сзади, да я бы тебе вдарил, если бы не контузия. Вторая это у меня.

Но даже когда Иван и Вейко прожили рядом целый день общей жизни и к вечеру идут вместе мыться в сауну, то все равно не могут объяснить друг другу, казалось бы, самые простые вещи.

В е й к о. Неплохо получилось, только сквозит и жар очень быстро уходит. Я вообще сауны не люблю. Я люблю турецкие бани.

Видит, что Иван не понимает, и показывает, как турецкие женщины поводят глазами. Иван понимает его на свой лад.

И в а н. Да о чем ты говоришь, женщина она ладная. Такие и по хозяйству хороши, и в постели заснуть не дадут. Вот у нас нарядчица такая была, на нее похожа. Я ее один раз в кино пригласил. А она не пришла. Потом замуж вышла за напарника моего, Бычков Виктор звали его. Чего она в нем нашла? Ни кожи ни рожи. Урод, одним словом...

В е й к о. Я не понимаю, Пшолты. Не нравится баня? Я, конечно, не специалист. Я только читал, как их делать.

Все понимается только на уровне да-да, нет-нет. А что — да, что — нет, они не ведают. Проще всего считывается интонация, то есть одобрение или отрицание. Ведь можно и «Пшолты» сказать очень нежно и с состраданием.

И оба они, конечно, лучше понимают Анни, чем друг друга, — язык любви яснее.

И в а н (*Анни*). Значит, тебе с ним хорошо было? Я слышал, как ты стонала под ним. Я хотел вас убить. Ты прости меня за эти мысли. Я с тобой в жизнь вернулся. Ты мне сразу на сердце легла. А предпочла фашиста, он моложе, но он фашист. И чего ты в нем нашла? Говорит много, а что — непонятно.

А н н и (*Ивану*). У тебя красивые глаза, Пшолты, но не ешь много грибов. Ты отдыхай, а я должна идти работать.

В е й к о (*Ивану*). Ты ревнуешь, что она выбрала меня. Не надо, ей просто нужно было немножко счастья.

И в а н (*Анни*). Пойду, не могу я больше. У тебя хорошо. Но я с ума схожу. Видно, отвык я от жизни.

Как городской человек, приехав в лес, пьянеет от воздуха и спешит вернуться к привычным выхлопным газам, так и Иван просто с ума сходит от нахлынувших мирных звуков (на языке Окуджавы — «прежних клавесинов»). Он говорит,

что отвык от жизни, но и что вернулся к жизни благодаря Анни. Благодаря ей, они, враги, солдаты воюющих армий, снова слышат «запах очага и дыма, молока и хлеба». А это такие для всех простые и понятные вещи. О них не нужно договариваться.

Видимо, во многом поэтому каждый из них, обращаясь к другому, чаще всего словно забывает, что не может быть им понят. И идет по своим делам дальше, будто поговорил. Анни даже умудряется поделиться с Вейко чисто по-женски, рассказывая ему, что когда ночью обняла спящего Ивана, то у нее «внизу живота ныло».

Но язык сострадания, пусть и не раскрывающий для слушающего причинно-следственные связи и мотивы говорящего, понятен всем троим.

Вейко жалеет Ивана и, когда думает, что Анни предлагает тому помочь в постройке сауны, говорит ей: «Дай ему отдохнуть, он еще слаб после контузии. Я сам все сделаю».

Иван не только ревнует, но и жалеет Анни, что она фрица выбрала: «Видать, понравился он ей, втюрилась девка». Ему не привыкать, что не его выбирают, а этот моложе, сильнее (не то что его бывший напарник — Бычков Виктор). Но ведь он фашист!!!

Анни жалеет Ивана, из-за того что он наелся грибов, по ее мнению, ядовитых, и после ночи любви с Вейко не забывает сварить слабительный отвар, который должен вывести всю отраву из организма. И он, действительно, выводит, да так, что Иван не успевает добежать до отхожего места, а Анни и подошедший Вейко сочувствуют ему и дают советы, которыми воспользоваться он не может. «Уйдите отсюда, ну не театр же, — из последних сил возмущается Иван. — Интересно, да? Любуетесь, да? Вы еще сюда всех приведите — и собак, и оленей, пускай смотрят».

Подобное бесстыдство не только для саамов, но и для финнов, с их общими испокон веков банями, дело вполне естественное и безобидное. Еще в самом начале, когда Иван надел юбку, чтобы хоть как-то прикрыть свою наготу, так как Анни с утра постирала его гимнастерку и штаны, Вейко смотрит на него с удивлением: «Чего ты в платье-то оделся? Разденься, глупо выглядишь. Стеснительный какой ты, Пшолты. Она такого не понимает, у нее жизнь простая».

Жизнь у Анни действительно настолько простая, что она совсем не понимает не только социальных и исторических, а и элементарных житейских смыслов, которые стоят за каждым из них, как выходцами из другого мира. «Не волнуйся, ты все еще жив, и жена твоя такая красавица», — пытается успокоить Ивана Анни, глядя на фотографию Есенина. Она уверена, что это его жена. И даже про Вейко она так и не понимает главного: «У тебя нежные руки, ты не привык к грубой работе, ты, наверное, знаешь только, как убивать. Но это не работа, только большие дети хотят это делать и думают, что когда они убивают кого-то, это продлевает их собственные жизни». Языком патриархальных значений она говорит очень важные вещи, но к Вейко они не имеют никакого отношения.

Только Вейко, да и то далеко не всегда, пытается быть услышанным и тратит на это бесплодные усилия. Анни, в силу своей самодостаточности, все это просто в расчет не берет. Что касается Ивана, то он не только не понимает Вейко из-за разности языка, но и не хочет понимать из-за разницы сущностных установок. «Как я могу тебе объяснить, если ты ничего не хочешь слушать? — говорит ему Вейко. — Ты все сражаешься? Может, ты и не жил никогда?» И это, действительно, вопрос, а не просто фигура речи. Может, и не жил, ведь, судя по всему, Иван не понимает чего-то в принципе, и уже давно. И язык тут ни при чем.

Но фатальное непонимание — до упора — он проявляет, когда в их жизнь снова входит война. Она в одну секунду возвращает уже отмягшему, потеплевшему от мирной жизни Ивану железную хватку.

Когда Вейко и Иван прибегают к упавшему на их глазах самолету, то Вейко находит рядом с ним листовки о том, что Финляндия капитулировала и подписала мирный договор с Россией. «Да здравствует здравый смысл!» — ликует он. Но Иван уверен, что тот радуется, потому что советский самолет сбит. И когда Вейко хочет переломить винтовку, чтобы Иван наконец-то понял, что война для него навсегда закончилась, то тому кажется, что он хочет ударить, и стреляет в него из пистолета, который перед этим вынул из кабины пилота. И только

после этого он тоже читает листовку. И вот наконец тогда и тоже в одну секунду Вейко перестает быть для него врагом. Какой-то кусок бумаги помогает ему понять то, что, казалось бы, очевидно с самого начала. Но мозги у Ивана свернуты по-советски намертво. (Лишний раз убеждаешься, насколько Вейко и Анни более свободны в своем личностном выборе.) И так же по-советски он начинает спасать умирающего Вейко. Тащит его на себе, безжизненного, огромного, торопится доставить к Анни, которая прошлой ночью выходила его самого. «Слышь, парень, не умирай. Ты только не молчи. Хотя бы стони, чтобы я знал о твоей жизни», — взывает он к Вейко. Но тот молчит. Тот, который только что говорил не умолкая. Так, что даже Анни, когда он с горячностью пытался объяснить, какой ему нужен напильник, чтобы распилить цепь на ногах, укоряла его: «Ты что-то кричишь много. Криком никогда железо не разобьешь». Анни говорит это с таким знанием дела, что сразу становится понятно — для нее крик вещь серьезная, с ним надо быть осторожным и в самых исключительных случаях — в любви и в смерти. Когда Иван приносит Вейко в стойбище, настает как раз такой случай.

Анни сразу понимает, что жизнь из Вейко уходит. Она берет шаманский бубен, доставшийся ей от бабушки, которая умела возвращать из Страны мертвых, превращаясь в собаку, и начинает бить в него. Но до этого времени Анни никогда такого не делала и знать не знала, как это должно происходить. Она бьет в бубен, дует умирающему Вейко в ухо и кричит: «Уууууууууууууууууууу». Кричит как воет. Все сильнее, сильнее. Это продолжается долго, очень долго. Столько же, наверное, длился эпизод, когда Вейко снимал цепь. И так же, как тогда, — одна попытка за другой, и все неудачные. Иван выходит наружу, смотрит на воду и плачет. Когда он плакал в последний раз? В той самой машине, на переднем сиденье которой сидел Есенин?

Только Анни с ее почти животной энергетикой под силу соединить такие разные психосоматические и языковые пласты экранной реальности в единый узел. Ведь даже когда мы видим Вейко в долине смерти, то воспринимаем этот переход из одного мира в другой и тут же обратно, и так несколько раз, как вполне возможный. Легко себе представить, как натужно и искусственно это воспринималось бы, если бы в фильме не было Анни с ее язычески непреложным жизнеутверждением. И то, что по ту сторону жизни Вейко встречает светловолосый мальчик в белых одеждах, правда, мало похожий на ангела-хранителя (это явный след скудных, но все-таки присутствующих в саамской мифологии христианских сведений), никоим образом не мешает ее шаманскому камланию. А так как у саамских шаманов не было специального культового костюма, то можно сказать, что Анни, по крайней мере в этот момент, считает себя вправе взять на себя такую роль. И в этом нет никакой натяжки и преувеличения. Анни во всем, что она делает, всегда органична, а сейчас в ней проснулась такая нутряная сила, которая действительно может из-под земли достать. И воет она так, как пристало языческой женщине над своим возлюбленным.

«Я схвачу тебя крепко за руку, я остановлю тебя на дороге в долине смерти и верну тебя, слушай, как воет собака, и вернись, я буду держать твою руку и не дам тебе покинуть твое тело, услышь мой вой, я догоняю тебя, я прыгаю вокруг тебя, я кусаю твои руки и ноги, чтобы ты не шел туда, вернись в свое тело, услышь плач собаки, вернись с дороги смерти...»

Все серо-синее, каменистое, кажется, что слышишь какой-то гул, хотя все безмолвное и беззвучное. Это еще не пустота, но она явно где-то рядом, за поворотом дороги, спускающейся вниз в долину. Вейко с амулетом Анни и расплывшимся кровавым пятном на груди идет за мальчиком в белом, который манит его рукой за собой все дальше и дальше в долину.

Сначала в этом обеззвученном потустороннем пространстве словно проступает мерный бой бубна. Тихо-тихо. Потом все сильнее. А когда Анни в мире, который Вейко вот-вот покинет, дует ему в ухо, в мире мертвых эти звуки как бы преломляются, и он слышит их, как дуновение ветра. А когда она начинает по-звериному выть, и все громче, все громче, этот вой наконец будто прорывается сквозь невидимую преграду. И Вейко слышит его и с криком просыпается, хотя его пребывание по ту стороны черты сном никак нельзя назвать. Вейко очнулся от утягивающей его пустоты. Очнулся в жизнь.

Рогожкин в своем интервью[1] говорит, что когда он сам умирал, то понял, что мир внутри бесконечен. Может быть, поэтому Страна мертвых в «Кукушке» сделана крайне минималистски — бесконечность не требует декора. Притом что обычно потусторонняя жизнь, которая сейчас в кинематографе представлена в самых разнообразных формах, как правило, вызывает стойкое неприятие не только своей излишней надуманностью и «спецэффектностью», но и искусственной включенностью в канву фильма. У Рогожкина сама возможность сосуществования параллельных миров — одного в другом — угадывается во всем. Даже строй речи и бытовой жизни Анни об этом свидетельствует.

Наверное, поэтому Рогожкин говорит, что его «Кукушка» — это сага, то есть «спокойный, равномерный рассказ о реальных событиях, в котором могут присутствовать какая-то ирреальность и даже фантастичность».

Это как у Окуджавы — вроде бы все реальное, зримое: «сумерки природы, поздние катанья» и вдруг — «крылья за спиною, как перед войною».

Сага не сага, а мифологическое сознание в фильме явно берет верх, и не только над атеистическим, которое худо-бедно выражает Иван, но и над христианским, которое, правда, в гуманистической интерпретации, но все-таки стоит за Вейко. «Не хочу гореть в аду из-за этой войны», — говорит он. То есть ответ на Страшном суде для него непреложен. Но не случайно именно ему (так бывает только с маловерами) уготовано путешествие по нижнему — в языческой терминологии — миру. Хотя, казалось бы, Ивану, взращенному советской идеологией, было бы оно сподручнее, ведь у него нет никаких иных представлений о загробной жизни. Правда, Иван, конечно же, не убежденный атеист — все такие, и он такой, а любовь к стихам, к красоте природы — это уже поиск двери из обезбоженного пространства.

Маловерный христианин, слабо убежденный атеист и полуязычница. Модель нынешнего мира. Малый космос. И сильнее всех оказывается правда Анни. Потому что она сама очень сильная в своей цельности и простоте, и только один раз после ночи камлания просит помочь ей: «Пойди ко мне, Пшолты, мне сейчас нужно тепло, мне нужно почувствовать мужчину возле себя». И в этом нет измены ни мужу, ни Вейко, нет никакой отвращающей от нее животной похоти, ей нужны силы и тепло, и она заслужила, чтобы взять их у другого (как сама только что брала для Ивана кровь оленя), тем более что языческие верования запретов такого рода не выдвигают. И когда Иван ложится к Анни на оленью шкуру, ее крики и стоны оглашают окрестный мир, который вторит ей по-своему, на своем языке. Какая-то птица будто всхлипывает, причитает, как грудной младенец. Так было и прошлой ночью, когда Анни позвала к себе Вейко.

Окружающий Анни мир словно по руке ей. У нее с ним нет противоборства, потому что своими корнями она вросла в эту землю. А вот у Ивана и Вейко с корнями плохо, война обломала их, все смешала в единый хаос. Поэтому им нечего сказать в ответ на Аннину правду. Но я не думаю, что тем самым авторы «Кукушки» имеют в виду, мол, давайте теперь все равняться на язычество, раз там все такое чистое и первозданное. Понять авторский выбор невозможно, так как фильм строго внеидеологичен. Каждому свое. Просто реальность такова, что законы того мира, откуда пришли герои, тут плохо слышны, а сами по себе и Вейко, и Иван пока бессильны что-либо сущностное утверждать. И неудивительно, что в эпилоге именно Анни поведает своим детям о том, что произошло здесь в сентябре 1944 года.

«Они были сильные и храбрые люди, из них бы получились хорошие охотники, но война заставила их делать плохие вещи, и они устали от этого. Они это поняли и перестали воевать друг с другом, они стали друзьями и помогали мне в моем хозяйстве. Они всегда помогали друг другу. Плохой человек ранил одного из них, а другой принес его ко мне. Я вылечила его рану и не дала ему умереть. Однажды я поняла, что они хотят вернуться назад, туда, где родили их матери. Я сшила им теплые одежды, дала им еды в дорогу, и они пошли к своим родным домам. Их звали так же, как и вас — Пшолты и Вейко, я назвала вас в честь ваших отцов».

[1] См. интервью А.Рогожкина в этом номере.

На наших глазах происходит типичное зарождение родового мифа, если по-научному, то о первопредках, эпических культурных героях. А если по-житейски, то о судьбе одного финского и одного русского солдата во время второй мировой войны. И вроде бы почти все, что говорит Анни, — правда, просто очень обкатанная, словно вылитая в готовую форму от, видимо, постоянных пересказов. Но главное здесь искажено до противоположного. Хотя, на удивление, сути это не меняет (природа мифа, что ли, такова?). И дело не в том, что отец-то у близнецов в любом случае кто-то один, для мифологического сознания такого рода допуск возможен, а в том, что Анни так никогда и не узнала и даже сердцем не поняла, что это Иван стрелял в Вейко. Хотя он, когда принес его раненого в стойбище, тут же сказал ей, что «случайно» в него попал. Но она, конечно же, ничего не поняла, как, конечно же, ничего «случайного» в этом не было. Иван выстрелил в Вейко в упор, когда еще не знал, что тот уже не враг, а когда узнал, то буквально до слез пожалел: «Глупо вышло, жалко, если он умрет, ведь Финляндия капитулировала». Однако Ивану даже в голову не приходит винить себя за то, что сам до такой степени оказался незрячим и что какая-то ирреальная, в буквальном смысле слова упавшая с неба, бумажка для него значит больше, чем человек, который был рядом.

Но в «Кукушке» «быть рядом» не означает вольный или невольный диктат одного над другим. Здесь никто никого в свою веру или в свою идеологию не обращает. Вейко не стал шаманом, Иван вряд ли станет пацифистом, и трудно представить себе, что Анни будет мыться в сауне и читать Достоевского.

Но каждый из них как бы поверх языковых барьеров сумел хотя бы немножко услышать другого. Рогожкин называет это «Вавилонской башней наоборот», то есть они так до конца и не научились понимать друг друга, они не различают слова, даже самые важные. Однако они вместе, пусть на время, но под одной крышей. У них общий дом, очаг, и кто-то из них — отец будущих близнецов. И даже разность языков не смогла этому помешать.

Прощаясь, Иван на слова Вейко: «Удачи тебе, Пшолты», вдруг говорит, что его зовут Иваном. «Да всех русских зовут Иванами», — отвечает тот, услышав привычное для слуха слово, но даже близко не понимая, что его бывший враг наконец-то называет свое истинное имя и открывает ему его не в начале знакомства, что принято у всех народов, в том числе, естественно, и у русских, а в конце. И в данном случае это иначе чем знак дружеского расположения расценивать нельзя.

«Злые надежды» войны сменились надеждами незлыми, мирными. Перед Вейко открыт весь мир. Анни, в отличие от своей тезки Кьехшки (это ее саамское имя, что означает — кукушка), высидела в собственном гнезде чужих птенцов, которые улетели, но оставили ей приплод, и теперь она навсегда не одна. И даже Иван выбирается из своей привычной и усталой обреченности — его потянуло домой, а это значит, у него где-то будет свой очаг.

Про этот фильм хочется рассказывать, как про реально пережитую историю, у которой есть продолжение, — вот он, она, они... Может быть, это во многом и потому, что его эпилог располагает не к анализу, а к переложению истории на другой язык. Но и по ходу фильма заметить, к примеру, работу оператора, художника, движение камеры совсем не получалось. Все это как-то не видно (словно отсвечивает) за блестящей работой актеров. И не только признанного на Московском кинофестивале Вилле Хаапсало. И не только получившей почти восторженное одобрение критики Анни-Кристины Юссо, но и превзошедшего все ожидания Виктора Бычкова, бессменного Кузьмича с дальнего кордона пресловутых «национальных» охот и рыбалок. Это не просто очень точный типаж того времени, какой-то неприлично белокожий, несмотря на войну, с бритым затылком и затравленным выражением глаз, но он и сыгран Виктором Бычковым так, что когда до тебя доходит, что, оказывается, это к его однофамильцу ушла нарядчица, которую герой фильма Иван в далеком предвоенном Бежецке как-то раз позвал в кино, то понимаешь, тут дело не в рогожкинском юморе, тут беспрецедентное переплетение реального и экранного. Поэтому ничуть не удивляешься, когда читаешь в интервью с актером такие, к примеру, слова: «До встречи с Вилле я к армии и к войне относился, как любой нормальный человек, война так война, надо так надо. Но когда с ним встретил-

ся, понял, что в моих взглядах не все правильно». Такое ощущение, что это говорит Иван и говорит про себя и про Вейко. А вот слова Бычкова как бы уже с более отстраненной авторской позиции: «Если мы правильно рассказали эту историю, то это уже часть большой истории, часть войны». Но я думаю, говорить так можно, только если произошла полная самоидентификация актера с его героем и тем военным временем.

Нечто похожее, видимо, случилось и с Рогожкиным, которому кажется, что он шел к «Кукушке» всю свою жизнь. Видимо, именно поэтому фильм строг и выверен. Несмотря на лингвистические игры, можно даже сказать, аскетичен. Как аскетична и сама природа, которую мы видим в кадре. Никаких сугубых красот здесь не демонстрируется, хотя само собой разумеется, что ими полнится все вокруг. И только один раз, когда Вейко и Иван прощаются на перевале, чтобы навсегда разойтись в разные стороны, становится видно, на берегу какого огромного и величественного пространства они жили эти несколько дней. И тебя просто словно током бьет, насколько серьезно то, что за этим стоит — малый и большой космос всегда рядом. То есть не рядом — один в другом.

Я была в тех местах под Кандалакшой на Терском берегу Белого моря, где снимался фильм, была в поселке саамов на Лов-озере в центре Кольского полуострова и тоже уже знаю, что когда начинаются «сумерки природы», то даже там, где всегда, а не только на случай войны, «лишь земля и небо», в одной точке пространства могут столкнуться и какое-то время быть рядом, пребывать вместе, такие, казалось бы, разные люди, как университетский филолог, провинциальный поэт и ведущая почти первобытный образ жизни саамка, разумеется, абсолютно неграмотная, так как алфавит у саамов появился только в 1982 году. К тому времени дети Анни уже выросли, и где они сейчас? Бог ведает. Но ведь их по-прежнему зовут Пшолты и Вейко. И это уже, как говорит «завзятый» Кузьмич с дальнего кордона, «часть истории».

Однако вряд ли стоит ожидать, что когда-то в этих или в каких-то иных краях объявится император в голубом кафтане на белой кобыле с красною попоною, у которой (у которого?) за спиною крылья. Это все-таки, как ни крути, из области художественного вымысла.

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Человек — это звучит

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПЕТР ШЕПОТИННИК

Петр Шепотинник. Существуют неизбежные каноны, как можно и как нельзя говорить о войне. Они были для вас препятствием при работе над фильмом?

Александр Рогожкин. Разумеется, нет. Я не творец канонов и вообще терпеть их не могу. По первому образованию я историк, поэтому пристрастно отношусь к подробностям и деталям в отечественных фильмах о войне и, признаюсь, многое в них меня раздражает. Вот, например: я часто вижу в кино, как немцы бегут в атаку с автоматами наперевес. Автоматом был вооружен только ефрейтор — командир отделения, у всех же остальных были обычные пятизарядные винтовки или карабины. В принципе, это все мелочи, но мне они важны. Война — сложная вещь, противная. Я никогда не понимал на экране войну прямого кон-

Материал подготовлен на основе видеозаписи, осуществленной для программы «Кинескоп» (РТР, 2002, июль). В разговоре принимала участие **Ася Колодижнер.**

такта. Ведь еще в конце XIX века люди воевали на расстоянии трехсот саженей. А затем это расстояние стало увеличиваться, увеличиваться... Самый свежий пример — «Буря в пустыне», когда американцы ближе чем на два километра к себе не подпускали противника. Американцы — высокотехнологичная нация, они и вторую мировую так же вели. Война по-американски была совершенно другой, не такой, как наша. У нас мозги так устроены, что мы берем «мясом». Это вдвойне противно, потому что воевать надо умно. Впрочем, воевать умно можно, лишь когда есть много денег. Американцы замечательно разыграли джек-пот в Афганистане. Сколько они там пообещали? Двадцать семь миллионов? Не знаю точную сумму, но это и не важно. Как только они ее объявили, война закончилась. Все тут же бросились ловить бен Ладена, а больше там делать, в принципе, было нечего. Вот что называется «воевать умно». Технология войны диктует свои условия, а условия меняют суть военных действий. Но война все равно остается войной — нет ничего более паскудного и гнусного. Человеку, в которого стреляли, который испытал близость смерти, это объяснять не надо.

А.Рогожкин
Фото С.Виноградова

П.Шепотинник. А почему о Великой Отечественной вы решили рассказать именно сейчас?

А.Рогожкин. Это произошло почти случайно, хотя в каждой случайности есть свои закономерности. Как в том анекдоте, когда кто-то попросил Дали нарисовать картину. Дали чиркнул три раза карандашом по бумажному листу и запросил за это несколько тысяч долларов. Ему сказали: «Вы же сделали это буквально тремя штрихами!» А он ответил: «К этим трем штрихам я шел всю свою жизнь». Не знаю, можно ли сказать, что внутренне я шел всю жизнь к «Кукушке», и все-таки есть определенного рода закономерность в том, что однажды Виктор Бычков и Вилле Хаапсало попросили меня написать пьесу с тремя персонажами. И даже рассказали какую-то нелепую, глупую историю про то, как финский и русский солдаты во время войны 1939—1940 годов попадают на хутор к карелке и между ними возникает нечто вроде любовного треугольника. Потом карелка стала девушкой-саами, лапландкой, как называют их финны. По мнению некоторых этнографов и историков, это один из древнейших народов Северной Европы. В свое время русские называли этих людей лопарями. Они носители очень своеобразной культуры... Идея свести трех представителей различных культур возникла буквально за несколько минут, да и финал фильма тоже появился почти сразу. Надо сказать, что в русском языке слово «кукушка» имеет негативный оттенок. Чтобы его смягчить, я даже уточнил в сценарии: «Кукушка, или Кукушка, взрастившая птенцов». Для меня это было очень важно. Кроме того, «кукушками» русские солдаты называли и финнов-снайперов. По этому поводу я слышал много версий. Одна из них связана с нашей известной привычкой спрашивать: «Кукушка, кукушка, сколько мне осталось жить?» Снайпер определяет время жизни.Хотя сам он смертник. Это один из исторических мифов советского времени, но я считаю, что в каждой сказке есть доля реальности, потому как ничто не может возникнуть из ничего.

Но наш-то фильм не о смерти, не о войне.

П.Шепотинник. Вы снимали свой фильм не о войне?

А.Рогожкин. Война — лишь фон действия. На экране враги, точнее, нормальные люди, которых заставили быть врагами. Брутальный офицер Картузов пишет стихи. Утонченный финн смертник Вейко хорошо знает филологию. И Анни, которая живет в небольшом стойбище, в своем маленьком пырте, и которая, как ни странно, понимает о мире больше, чем они. Существует культура истинная внутренняя, и культура привнесенная, внешняя. Ведь мы всегда включаем в понятие «культура» много лишнего. Можно сказать: «Я люблю». А можно во-

круг «я люблю» выстроить массу философских концепций, но все равно в их сердцевине остается простое «я люблю». Или «я не люблю», «я хочу есть» и так далее. Для меня Анни — носитель именно этих корневых понятий, и она помогает этим людям, не по своей воле ставшим врагами, понять друг друга.

П.Шепотинник. Для вас было главным превратить «не люблю» в «люблю»?

А.Рогожкин. Нет. «Люблю» и «не люблю» — понятия четкие. Картузов-Пшолты не может полюбить Вейко. Но он может его понять как человека, как равного себе. Точно так же и Вейко может понять Картузова как равного себе. Это что-то вроде Вавилонской башни наоборот. Мои герои говорят на разных языках, но все равно они могут достичь взаимопонимания. Их объединяет единый биологический принцип: все живое живет ради продолжения своего рода. Абсолютно нормальная постановка вопроса. И поэтому для меня наша Анни, живущая по принципу рода, — воплощение нормы жизни. Она не хочет, чтобы после нее ничего и никого не осталось, и это естественно. И так же естественно и нормально вовремя сказать: «Люди! Зачем вы бьете кого-то и стреляете в кого-то?» Наш Вейко говорит: «Почему вы не умеете слушать, сразу же стреляете? Научитесь слушать, попытайтесь научиться этому простому делу». Человек везде и всегда человек, хотя ему иногда приходится быть солдатом. И не важно, что у него в руках — сарисса времен Александра Македонского, винтовка М-16 или АКМ образца последнего времени, он все равно человек. Точнее, если вы видите в нем только солдата — он солдат. Но если вы способны разглядеть человека — он человек.

П.Шепотинник. Но ведь ваши герои уже почти договорились, у них не было оружия, а в тот момент, когда оно появляется, раздается выстрел.

А.Рогожкин. Это сознательный драматургический ход. Не случайно Вейко говорит: «Я разобью эту проклятую винтовку». Оружие мешает пониманию. Оно страшнее языкового барьера между Анни, Вейко и Картузовым-Пшолты. Я, кстати, у себя дома назвал цветок молочая «Пшолты и Вейко». У него два ростка, очень смешные, такие крепенькие, один чуть больше — Пшолты, другой чуть меньше — Вейко.

П.Шепотинник. Скажите, а есть какая-то внутренняя связь между «Кукушкой» и «Блокпостом»?

А.Рогожкин. Не знаю. Наверное, нет. «Блокпост» — какое-то странное явление, замученный фильм... Я ведь не снимал картину о Чечне, я снимал картину о Кавказе в целом...

П.Шепотинник. А могла бы на Кавказе разыграться подобная «Кукушке» притчевая история? Или Кавказ сегодня — это еще слишком актуально для мифологии?

А.Рогожкин. Нет, нет, конечно, не могла. Для меня не могла. «Кукушка» в голове сложилась как ясная жанровая структура. Это сага. Не эпос, а именно сага. Очень спокойный, равномерный рассказ о реальных событиях, в которых тем не менее может присутствовать какая-то ирреальность и даже фантастичность. Помните Страну мертвых в «Кукушке»? Хотя ее тоже надо воспринимать как нормальное явление.

П.Шепотинник. Кстати, обычно подобные вещи — сны, видения — в кино получаются очень топорно. А здесь точный минимализм. Как возник этот потрясающий эпизод?

А.Рогожкин. Поскольку я не знаю верований народа саами, я использовал элементы космогонических представлений чукчей о смерти, почерпнув их у Богораза-Тана[1], разумеется, литературно их обработав. Говоря попросту, я хотел, чтобы зритель побывал в Стране мертвых и оттуда вернулся.

П.Шепотинник. У меня впервые в жизни возникло ощущение, что смерть вовсе не страшная вещь. Я вдруг почувствовал ее как переход в нечто легкое, эфемерное и совсем не пугающее.

А.Рогожкин. Когда я умирал, то страха не испытывал. Мне было интересно.

П.Шепотинник. Простите, что вы имеете в виду?

---

[1] Владимир Петрович Богораз (Тан) — ученый — исследователь жизни северных народов. — *Прим. ред.*

А.Рогожкин. Не хочу об этом говорить, это слишком личное. Все эти разговоры про какие-то там коридоры, свет в конце туннеля —ничего этого я не видел. Просто было интересно, потому что я понял, что мир бесконечен внутри. Мне даже захотелось повторить этот опыт, но я испугался, что коготком могу и не зацепиться за свое бренное тело. Так и улечу в бесконечность внутри себя.

П.Шепотинник. До чего мы договорились... Наш оператор Денис Аларкон наполовину чилиец, он любит рассуждать на эти темы с точки зрения верований майя.

А.Рогожкин. Пусть тогда он почитает у Богораза-Тана про космогонию чукчей, там великолепно все это описано. Идиотизм наш в том, что мы воспринимаем эти народы как примитивные. Человек, который мигрирует со стадом оленей — по триста верст туда-сюда, — не будет строить хоромы. Для него существует ягельное пространство, где пасется скот. Он за два дня обустраивает стойбище, ставит пырт — зимнее жилище. Он воспринимает мир, как его воспринимали древние греки. А мы судим о его цивилизованности по поверхностно бытовым признакам.

П.Шепотинник. Ваша картина напомнила мне о прекрасной военной прозе, которую мы подзабыли, но которая тоже довольно резко ставила вопрос о цене человека на войне, — Быков, Кондратьев...

А.Рогожкин. Да, мне тоже нравится эта проза, в которой война изображена как тяжкий труд, а не как нечто пафосное и победоносное. Вообще, мне кажется, что ту войну выиграл не человек, огромный памятник которому стоит в Трептов-парке, а простой солдат, как говорят, метр с кепкой на коньках. И тут, скорее, связь «Кукушки» с «Чекистом». Хотя мне сложно о «Чекисте» вспоминать, потому что критики обидели меня своим анекдотом...

П.Шепотинник. Анекдотом?

А.Рогожкин. Задумывая «Чекиста», я просто открыл альбом родителей, переписку бабушки с ее знакомыми, и поэтому все фамилии уничтоженных большевиками людей, которые я воспроизвел в фильме, подлинные, включая фамилию моего деда — его в 1927 году арестовали, и он бесследно сгинул в никуда. И я привел этот бесконечный список истребленных людей. А в результате родился такой анекдот: мол, профессор спрашивает абитуриента, сколько советских людей погибло во второй мировой войне, и тот отвечает: «Двадцать миллионов». Профессор: «А теперь перечисли всех поименно». Но мне, действительно, кажется, что мы не выполнили свой долг — не перечислили всех поименно, а сделать это обязаны. И мне печально, что в нашей стране с пренебрежением относятся к таким вещам. А ведь из отношения к трагическому опыту проистекает многое... Тут мы все виноваты. И я тоже виноват. Что мне стоит поработать в петербургских архивах и узнать, что случилось с моим дедом Петром Филипповым? По одной версии его расстреляли, по другой — он бежал на свою дачу в Финляндии... Мы все легкомысленно относимся к своей истории, и я в том числе.

Наверное, «Кукушка» — моя попытка искупить собственную вину. Всем нам нужно больше слушать друг друга. Даже через поколения. Просто внимательно слушать. Как-то в пабе Дублина мы с одним ирландцем увлеченно беседовали больше часа. Он говорил по-ирландски, я — по-русски, но и мне, и ему казалось, что мы друг друга понимаем. И это самое главное. Важен не язык — важно не забывать, что рядом с тобой такой же, как и ты, человек. Только подумайте об этом, и соответствующие выводы возникнут сами собой.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Сарай или магазин?

В детстве, в ранней юности я думала, что стоит всем людям внимательно прочесть Льва Николаевича Толстого, и все станут добрыми и умными.

Хор старушек из фильма «Астенический синдром»

Привыкнув к радикальности Киры Муратовой, как к рутине, мы перестали удивляться ее фильмам. Но «Чеховские мотивы» ошарашивают. Своей прозрачностью, сложностью, неожиданной кантиленой. И все это, несмотря на знакомые ужимки персонажей, откровенную пародийность и механистичность фирменных приемов. При этом общее настроение картины, ее стилистические перепады, замирания-паузы, чередующиеся со скандалами-взрывами, карнавальная зрелищность, внебытовой лиризм и бытовые ритуалы задают непривычный угол зрения. Необычный для поздней Муратовой способ смотрения. Долготу и нерв формы. Тягучий ритм и игривость.

Воссоединив рассказ «Тяжелые люди» и пьесу-шутку «Татьяна Репина», Муратова спровоцировала другой тип восприятия не только бытового сюжета и условного зрелища, но самой кинематографической материи. Ее диссонирующей соразмерности.

Театральные новаторы прошлого века обращались — для обновления сценических идей — к ритуальным формам старинного театра. Кира Муратова экранизирует раннего Чехова и превращает кино в ритуальное событие.

«Чеховские мотивы» производят волнующее, тревожное впечатление. Как большие пьесы — странные «комедии» Чехова. Фильм Муратовой, в который деликатно вплетены или едва намечены главные мотивы чеховских пьес, поначалу вызывает расте-

«Чеховские мотивы»

По мотивам произведений А.Чехова

Авторы сценария **К.Муратова, Е.Голубенко**

Режиссер **К.Муратова**

Оператор **В.Махнев**

Художник **Е.Голубенко**

Композитор **В.Сильвестров**

Звукооператор **Е.Турецкий**

В ролях: **С.Бехтерев, Н.Бузько, Ж.Даниэль, Ф.Панов, С.Попов, О.Конская, Н.Русланова, Г.Делиев, В.Комаров, А.Баширов и другие**

Киностудия «Никола-фильм» при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства культуры и искусств Украины, Одесская студия художественных фильмов

Россия — Украина

2002

рянность. Она сродни замешательству Станиславского, написавшего Немировичу после прочтения «Чайки»: «Я понимаю пока только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить — не знаю»[1]. Чехов «врал» против общепринятых условий сцены, Муратова — в своей «четырехактной» черно-белой картине — против зрелищных законов кино.

В результате — монтажные принципы чеховской драматургической структуры, театрализация муратовского кинематографа, «обман» не зрения, а зрительских ожиданий.

Между тем ожидание — отъезда, денег, конца скандала, понимания, финала венчания, другой жизни — один из конструктивных мотивов этого фильма. И даже условие его особого саспенса, который притормаживает развитие интриги, но создает интенсивное «внутреннее действие». Образ реальности, реконструированной под реальность и воспроизведенной, как обряд венчания, почти в реальном времени, разрушает автоматизм восприятия и третирует публику. Но движение времени в «Чеховских мотивах» может раздражать только в том случае, если не попадаешь в тон. А поскольку этот фильм взывает к обостренной созерцательности — подключенности к новейшим муратовским остранениям, — это важно. Если же вольтова дуга замкнулась, то бравурное антре работника-хама, сниженного («Это наш двор». — «Ваш двор, а магазин будет») «Лопахина», которого нагло и строго сыграл А.Баширов в «первом акте», в муратовской интродукции, будет столь же захватывающим, как и долгая немая сцена хозяина-артиста — С.Попова, чистящего свои перышки, красующегося у зеркала, переодевающегося в «гримерке»-передней перед выходом на «сцену», где он, как провинциальный трагик, будет заламывать, демонстрируя отчаяние, руки[2]. А будничное тиканье часов во «втором акте» перед бурной семейной склокой — столь же безысходным, как нетерпеливый хохоток, зевота, кашель «зрителей» во время венчания в «третьем акте». Ну а облачко пара, к примеру, повисшее в воздухе, когда жених, выйдя из церкви, затянул длинную песню, — столь же трогательным, как малыш на горшке в «акте четвертом» — тихом, неловком (после взаимных оскорблений) прощании сына с домом, с отцом...

Сюжет «Чеховских мотивов» тянет в одну сторону, а ритмы повествования, режиссерский контрапункт — в другую. Этот мучительный конфликт, это невыдуманное противоречие меняют сам ход кинематографического времени и будоражат зрителей. Муратова сокращает пространство, место действия, но уплотняет и размыкает его время. Немолодая авангардистка знает способ таких пластических операций.

Еще совсем недавно Кира Муратова — в пандан доктору Астрову — считала, что «нормальное состояние человека — быть чудаком». Теперь ее «причуды» — в интересе не то чтобы к норме (где эта норма, где этот дом?[3]), но к житейской и душевной вменяемости, замещенной эскападами выразительных чудаков, настырной обыденкой, театрализованной «духовностью», драмой жизни. И неумолимостью времени. Загадочный фильм о зрелище («Татьяна Репина»), совпадающем со «скукой жизни», и «скучной истории» («Тяжелые люди»), срывающейся в драмбалет.

«Чеховские мотивы» открывают новый этап в биографии режиссера и возвращают к полнозвучию ее ранних картин, вычерпанному «Астеническим синдромом».

В него Муратова врезала «Лакримозу» документально снятой живодерни и текст как бы из публицистического кино. В последнем фильме она экранизирует под «документальную драму» храмовое действо, в которое врывается шутовской хоровод и площадной балаган.

---

[1] Станиславский К.С. Собр. соч. в 8-ми томах. М., 1960, т. 7, с. 145.

[2] Точно так же — перед зеркалом — будет «приводить себя в порядок» отслуживший венчание и собравшийся домой отец Николай. Но пластическая рифма, тема отражений двух незнакомых между собой персонажей внезапно откликнется их общим семейным конфликтом.

[3] Помнится, жена чувствительного милиционера говорила: «Никто не верит, что мы не ссоримся... Приходится даже привирать».

Черно-белый фильм (первая часть «Астенического синдрома») провалился на премьере в киношном театре. Как пьеса Треплева в пьесе «Чайка». Как «Чайка» — в Александринке. Как ритуальный обед и обряд венчания — в «Чеховских мотивах». Как «Чеховские мотивы» — на Московском фестивале. Приз отечественных критиков — утешение слабое. В то же время не хотелось бы обойти бурно обсуждаемый в кулуарах вопрос о «маргинальности» или «герметичности» Муратовой, проигравшей конвертируемой и комфортной для восприятия «Кукушке». Ведь «Чеховские мотивы», помимо прочего, еще и фильм о восприятии. Муратова десакрализует само зрелище, а не (вслед за Чеховым) церковное таинство, нарушая таким образом контакт со зрителем и законы «профессионально» корректных режиссеров. Поэтому ее фильм культурная публика смотрит примерно с таким же удивлением, как простодушная Наташа Ростова — оперный спектакль. Приходилось слышать, что Муратова — заложница своей независимости или что ее сильная авторская позиция, порождающая «неспектакулярное искусство», к отзывчивости не располагает. При этом почему-то остается незамеченным один из самых серьезных мотивов, который неблагонамеренная, смелая Муратова впрямую проблематизирует в своем последнем фильме. Этот мотив связан с потребностью, возможностью и с удручающим провалом коммуникации. Не только между героями, погруженными в тотальное шоу с редкими мгновениями выпадения из него, но и между экраном и публикой.

Недовольная публика, покидавшая кинозал в прологе «Астенического синдрома», была возмущена: «Зачем такое кино? Я устал, я развлечься хочу, а эта ходит, ноет...» На сцене же распорядитель премьеры надрывался про возможность поговорить о «серьезном кино». Муратова иронизировала голосом своего второстепенного персонажа. Ведь единственный зритель, готовый, возможно, к такому разговору, спал в зале мертвецким сном. Похожая ситуация повторяется в «Чеховских мотивах» с пьесой «Татьяна Репина», участники и «зрители» которой изнывают от дремоты и хотят покурить.

Сергея Попова, заснувшего, казалось, навсегда в «Астеническом синдроме», Муратова оживила в образе вальяжного неврастеника и домашнего тирана, к которому его сын будет по ходу фильма приставать, желая «поговорить серьезно». И нарываться на крик-стон, на невозможность общения или на знакомое по чеховским пьесам «общение вне партнера». Но громоподобные домашние скандалы усыпляют и малого ребеночка, младшего сына в этой семейке и одновременно покорного зрителя, изнуренного повторяющимися, как теледебаты или теленовости, монологами отца. Тоже своего рода астенический синдром — реакция защиты.

В рассказе Чехова «Спать хочется» обезумевшая от бессонницы Варька убивает младенца, к которому приставлена нянькой. В последней из «Трех историй» Муратовой противная девочка убивает зануду-старика — артиста мхатовской закваски и с бабьим лицом — няньку-инвалида, которого наняли присматривать за этой ведьмочкой.

В рассказе Чехова «Коллекция» большой оригинал по имени Миша собирал тряпочки, гвоздики, какие-то хвостики, веревочки — точь-в-точь, как добродушный псих и коллекционер Миша из «Второстепенных людей». Его сыграл Ф.Панов. Теперь он — вечный студент Петя, протагонист «Чеховских мотивов», в которых роль его матери играет настоящая мама артиста. Такая неподчеркнутая, но прорастающая из предлагаемых обстоятельств достоверность, помноженная на нетривиальный лиризм и муратовские обобщения, несправедливо воспринимаемые как «театр абсурда», воссоздает в этом фильме новый уровень реализма. Муратова смотрит в упор, проходит насквозь, а кажется, что искажает, перебарщивает и топчется на месте.

При всем том в ее диалоге с Чеховым подтекст важнее сюжетных мотивов. Визуальная музыкальность, неканонично и стройно оркестрованные мизансцены (чего стоит съезд расфуфыренных гостей на венчание), совмещение разной исполнительской техники становятся противодействием, противоядием гремучему материалу, хотя разрывы между чеховскими сюжетами и впечатлением от «Чеховских мотивов» остаются. Но именно эти разрывы, эта «пауза» и составляют упоительную интригу картины, ее воздух, прелесть и горечь.

Став в конце прошлого века поэтом «эпохи распада», Муратова как бы лишилась чувств, сохранив при этом беглость пальцев, цепкость взгляда, зверский ум и расстроенный слуховой аппарат, нацеленный на кричалки. «Нате вам». Забавы, игру в жанр, интеллектуальное кино.

Теперь Муратова обрела второе дыхание. И нашла в сочинениях Чехова «эпохи безвременья» идеального соавтора. Пьеса «Татьяна Репина» была написана в подарок благодетелю Суворину как пародия на его пьесу того же названия о трагической судьбе актрисы Кадминой, принявшей яд — лекарство от любви. Позже Чехов обещал переделать пьесу Суворина «Мужское горе» в «смешную трагедию». В то же время он задумывает неосуществленный водевиль с финальным самоубийством героя — потенциальные муратовские мотивы.

Чехов продолжил суворинский сюжет, превратив обряд венчания в театральный аттракцион, подобно тому, как, прости Господи, Акунин продолжил «Чайку», написав детектив о то ли убийстве, то ли самоубийстве Треплева. Муратова переделала, мистифицировала финал чеховской пьесы, усугубив ее театральность. Таинственная дама, закутанная в покрывало, шныряет у Чехова и Муратовой по церкви и всем мешает. Но вместо чеховской «тени» Татьяны Репиной — призрака-самоубийцы — она становится муратовским персонажем, дочкой священника, которая, скандализовав обряд, устроила домашний спектакль. Поставив этот спектакль в спектакле, Муратова спародировала скандальные семейные отношения, которые мы уже наблюдали в сюжете о «тяжелых людях». И срифмовала «два мира, два Шапиро», где все одним миром мазаны.

Муратова по-чеховски совмещает несоединимое, комедию масок с натурализмом, трагифарс с балетом, обморочную водевильную атмосферу с литургией. Но при этом не забывает и о собственном скрещении «сюрприза, дивертисмента, концерта», знакомом по «Перемене участи», где демон и ангел были слиты в одном лице. В то время как другие персонажи фокусничали, жевали, не моргнув глазом, стекло или плевались игральными картами. «Множество противоречащих друг другу вещей чудесно вмещается во Вселенной. Мир велик, и его разнообразие мне нравится. Все равно как зоопарк. Одни в чешуе, другие — в иглах, третьи под водой дышат. Одни едят друг друга, другие — траву. А четвертые такие маленькие, что их вообще глазами не видно. И нет ни одного такого зверя, который был бы правильным зверем, эталоном». Это квазитреплевское совмещение «сознания людей с инстинктами животных» занимало Муратову всегда. Но в последней картине ее ангелам, демонам и зоопарку дается возможность нащупать, разглядеть, а может, и почувствовать в обесцененной жизни ее смыслы, пусть замороченные или не дающиеся.

В «Татьяне Репиной» — обряде венчания дамского угодника (совсем не похожего у Муратовой на женолюба) с богатой вдовой, идущего под аккомпанемент болтовни, реприз обыкновенных людей и актеров, разодетых режиссером в пух и прах, — Чехов опробовал «новые формы». Можно даже сказать, доинтеллигентского «театра-храма», в котором предчувствовались гротесковая «Свадьба» и визионерский «Черный монах». Радикалка Муратова снимает «Репину» в настоящем храме, запускает водевильных персонажей на таинство, которое совершают узнаваемые актеры: «декоративный» Ю.Шлыков — артист праздничной вахтанговской сцены — и мастер перевоплощения, знаток метода физических действий С.Бехтерев. Вместе с невестой, стилизованной под страдательную героиню немого кино, вместе с артистами из группы «Маски-шоу», которых Муратова снимает в их привычном, узнаваемом гриме, вместе с характерными комедиантами, мимансом и оперным солистом-женихом (вместо чеховского помещика) они составляют уникальную труппу большого театра, в которой возможны любое распределение ролей и какой угодно репертуар.

В «Познавая белый свет» Муратова одевала Наталью Лебле в театральный костюм, поднимала на котурны, на строительные леса-подмостки, превращала в артистку, читавшую монолог Веры из «Княжны Мери». Вагончик-бытовка напоминал декорацию бытового театра, а окна недостроенного дома заменяли ло-

жу, откуда персонажи наблюдали сцену любовной перепалки на дальнем плане и комментировали ее с простосердечием галерки. Теперь, в «Татьяне Репиной», Муратова снимает «четвертую стену», десакрализует игровую площадку «театра-храма» (и как известной метафоры тоже), но, столкнув «масскульт» и хэппенинг, разводит храм и театр по своим местам. Для возможного — и в саркастическом, и в положительном смысле слова — отождествления ей не хватает ни наивности, ни (или) лицемерия.

Муратова — вслед за Чеховым — смешивает пошлый язык и возвышенный, драматические элементы и комические. Но в своем постпостмодернистском кино сохраняет память постклассических — модернистских — содержательных и формальных структур. В квартире чувствительного милиционера висел «Черный квадрат» — посткартина. В комнате героев последнего фильма — портрет Чехова и иконы. Две сцены — малая и большая — ведут в «Чеховских мотивах» незадушевный диалог.

Муратовский фильм пронизан прямо-таки «тоской по лучшей жизни» враждующих детей-родителей — тяжелых людей, но легких артистов, — ослепленных кто какой недостачей, разрушенных повседневными ритуалами, убогостью безъязыких богатых, от которых, как от лакея Яши курицей, воняет пачулями, и бедных, без молитвы обедать не начинающих, но тут же этот обед превращающих в мерзкие дрязги. «Все остальное на смерть похоже. Все, что не любовь» («Чувствительный милиционер»).

Не потому ли отчужденным — «за стеклом» — «в футляре» — всем от мала до велика персонажам рассказа и дочке-террористке священника — Муратова надевает очки? Не потому ли эти очки не только знак физического ущерба, наследственной немощи или случайной и броской эксцентричной детали, но и печать унылой, уродливой общности, и затрудненность непосредственного общения, и пародия на ритуальную, формальную «интеллигентность»-близорукость забитых или грубых людей?

«Чеховские мотивы» — фильм про(-)зрение.

В нем возникает действительно интимная сопричастность к внесюжетной связи времен, основанной на разрывах, но заставляющей вспомнить обжигающие ранние муратовские фильмы. Или чеховского «Студента», герой которого, увидев слезы старухи, вызванные его рассказом о предательстве апостола Петра, вдруг почувствовал радость и волнение: «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

«Чеховские мотивы» закрывают декадентский период сверхэстетки Муратовой, долгое время имевшей репутацию формалистки. Для кого-то это означало одобрение, у других вызывало неприязнь. Но эти пустые хлопотливые дискуссии напоминали диалог в церкви из чеховского рассказа «Канитель»: «Куда же я его запишу? Ежели, скажем, помер, это за упокой, коли жив, то о здравии... Пойми вот вашего брата!» — «...Ты, родименький, его на обе записочки запиши, а там видно будет». Теперь стало видно без очков.

«Живая!» — воскликнет, закатив глаза, один из гостей на веселеньком закулисном обсуждении хорошей, богатой невесты, занявшей место отравившейся любовницы жениха.

После «Астенического синдрома», откачавшего энергию, Муратова подумывала: «Уходить в жанр? В форме искать содержание?»[4]

После чувствительного к боли, к истощению, к мелодии трубы и к смерти «Синдрома» фильмы Муратовой перестали отбрасывать тень. А для «Увлечений» Муратова, полюбившая вдруг красоту за неестественность и нашедшая свой образ такой стилизованной красоты в Ренате Литвиновой[5], выбрала ее монолог про боязнь не смерти, «а скорее, бессмертия». А чего же? Ведь от

---

[4] См.: «Искусство кино», 1999, № 11, с. 85.

[5] Не случайно, хотя, возможно, мне привиделось, а точнее, послышалось, что непривлекательная толстуха — сестра Пети — жеманно интонирует свой мечтательный монолог о будущих скитаниях брата-изгоя «под Литвинову».

казавшегося диким поведения героини Антоновой[6] в первой части «Синдрома» сводило скулы у тех зрителей этого фильма в фильме, которые — во второй части — на крик «Колю убили» — через улицу кричали: «Что же делать, Серега...»

Теперь Муратова вернулась к жизни и долго-долго выпроваживает (Сергей Кудрявцев здесь даже усматривает связь с «Долгими проводами») своего молодого героя из душного, смешного и невеселого «миргорода» в мир, в город, в большое время.

После «Синдрома» Муратова перешла в инобытие, остраняющее реальность до такой степени правдоподобия, что она стала казаться искаженной. Муратовские рефрены речи и пластики играли роль не только ритмических единиц, но и как бы несущих колонн потусторонней реальности, охваченной дремотой или чрезмерной, лишь отчасти южной, одесской, возбудимостью. Времени — лирического отступления — для передышки или паузы-остановки-цезуры между этими двумя состояниями не находилось. Экзальтация становилась иллюзией преодоления «скуки жизни» или хотя бы ее разнообразия. А тавтология слов, фраз, жестов имитировала движение по заданному — безвыходному — кругу. Чем не образ говорливых, оглушающих, парализующих внимание, понимание и визуально не окрепших 90-х?

Но в том «новом времени, — говорит Муратова, — уже было много разных времен»[7].

Объединив в «Чеховских мотивах» самые разные времена и собственные лейтмотивы, Муратова сделала время центральным героем этого фильма.

Метафизический образ времени прорастает здесь сквозь надрыв и самостояние «медленно текущей жизни», сквозь поэзию и прозу, красоту и безобразие, сквозь обряд венчания — превращенного в утомительное зрелище, — который идет в реальном времени, сквозь семейный ритуал, выродившийся в спектакль-анахронизм, в котором отец выступает в амплуа театрального злодея, а его некрасивая дочь, втихаря выпивая рюмку, повторяет не только жесты-действия несчастливой матери, но и репетирует свое будущее.

Изображение времени — подлинный сюжет этого игрового и натурального пространства, в котором старые, юные, зрелые, новые русские и одесситы на джипах, в лимузинах, пролетках, в цилиндрах, в затрапезе, в горжетках, вуалетках, в советских пальто, с прической панков, в ожерелье из бритв и с пластикой самоубийц солируют на разные лады и с разной интонацией модулируют чеховский текст, идеально совмещенный с муратовским.

Движение времени определяет и композицию муратовских «Мотивов», в которых водитель джипа привозит бедного студента не на станцию, а на представление «Татьяны Репиной», где он застревает и засыпает. А потом — будто в память о гармоничном слиянии материи и духа, обещанном новатором Треплевым, — возвращается домой. Но надежда на прощение-примирение домочадцев — перед окончательным уходом сына на промозглом осеннем рассвете, когда вдруг снег повалил, — иллюзорна.

«Сейчас не старые времена», — вписывает Муратова слова матери семейства, требующей деньги сыну-студенту на свитер, сапоги. «Пусть мои старые возьмет. Они совсем новые». А это уже Чехов. «...Все забыто в круговороте времени», — вспоминает о своем венчании, по чеховскому тексту, священник после службы. И тут же, в церкви, увидев дочь-паршивку-матерщинницу, сорвавшую его работу и чужой праздник, надрывается в крике.

«И нелепо пенять на время, что, дескать, время такое грубое. Время всегда одинаковое. Люди-то разные», — дописывает Муратова монолог сына, который обвиняет самовлюбленного и уязвимого, как премьер, родителя-скупердяя. На сцене этого «театра представления» развешаны, кроме портрета Чехова и икон, пословицы про рай в шалаше, про то, что и без золота люди в счастье жи-

---

[6] Непредсказуемая «связь времен» и мотивов: обезумевшая от горя муратовская героиня тащит после похорон мужа мужика с улицы в постель. А одна из героинь австрийского радикала Ульриха Зайдля, чокнувшись после смерти дочки, предается в его фильме «Каникулы» свальным оргиям...

[7] См.: «Искусство кино», 1999, № 11, с. 80.

вут. Но они входят в монтажный клинч с репликой отца-артиста, по сути своей лицемера: «Без денег и дня не прожить».

В самом деле, эти люди только обедают, а в это время — бьют часы и разбиваются их жизни. Там, где у Чехова какие-нибудь «цып-цып-цып» или «тарарабумбия, сижу на тумбе я», у Муратовой — «Жан, сними очки, ты мне рвешь чулки». После скандала — пауза — балетный номер, растянувшийся едва ли не во весь экран телевизионной картинки, в которую сомнамбулически вперилась затурканная жена-мать. И вновь — перемена ритма — бытовая перебранка, кто и когда будет мыть посуду (рифма из «Коротких встреч»). А за ней смена настроения — интермеццо — череда кадров «приусадебного хозяйства», озвученных длинным романсом о «беге времени», о том, «как далеко нас уносит весна», о том — на фоне свиней, — что «снова живем мы в волшебной стране... и вновь возвращается детство... и вновь раскрывается мир для меня». Закончилась песня — поднялся птичий гомон и — обнажилась та полнота чувств, которой Муратова не удостаивала чуть ли не с фильма «Познавая белый свет». Ее тогдашняя — переогромленная — лирическая напряженность остранялась театральностью, кичем и горечью. Теперь ее лиризм — в оправе театральщины, артистизма и нежности. «Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций»[8].

Персонажи этого «общества зрелищ» — муратовского антизрелища — исполняют — причем в разной технике, что порождает совсем не абстрактные, неформальные коллизии, — попеременно роли актеров и зрителей. Каждый из них дублирует не только пластику-слова-жесты друг друга, но и «судьбу». Точно так же безрадостные будни отражаются в испорченном празднике. А камерный семейный спектакль — в «мышеловке» профанированного торжества.

Однако скомпрометированным отношениям и ритуалам, «пустой форме, из которой выветрилось содержание» (этот муратовский текст комментирует постылые семейные обеды), вульгарным и изящным ряженым, бескрылым людям здесь вторит неиспохабленная гармония природы, искусства, обряда. Любовно снятые обитатели птичьего двора, женщина-птица — «Умирающий лебедь», церковное пение. И идеальная животная чуткость: кошка, у которой котят утопили, пришла утешить убитого домашними склоками студента, в комнате которого затесался череп «бедного Йорика»...

Лирические отступления Муратовой резонируют мотивам поздних чеховских пьес (с их жанровой многоголосицей, рефренами, речитативами, пародийным дублированием персонажей) и водевилей, в которых не удаются ритуалы предложения, свадьбы, юбилея.

Вместо венчания в «Чеховских мотивах» грандиозный конфуз. Вместо объяснения в любви — в рассказе Чехова «Предложение» — предложение построить салотопенный завод на паях. А в «Душечке» — знаменитая телеграмма «хохороны вторник».

Елена Андреевна (в «Дяде Ване») уверяла, что «мир погибнет не от пожаров... а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг». В «Познавая белый свет» героиня Нины Руслановой с нездешней истовостью отказывалась верить, что любовь — это временное увлечение. В «Чеховских мотивах» Руслановой — в крохотной роли — поручены важные слова, которые она произносит с хитрованной искренностью: «Я так люблю, когда кто-нибудь кого-нибудь любит. Никто никого не любит». «Значит, кроме меня», — парирует невеста, попавшая во время венчания в натуральную «запендю». Так чеховский Шамраев вспоминал старый театральный анекдот об оговорке артиста. А Муратова врезает в «Чеховские мотивы» давний одесский анекдот: «Умер-шмумер, лишь бы был здоров».

Для великодушной мизантропки Муратовой, охваченной «естествоиспы-

[8] Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. — В его кн.: О прозе. Л., 1969, с. 319.

тательской» страстью, тема человеческой сообщительности давно не была такой внятной и острой. Если прежде оптика Муратовой основывалась на закономерности: «Что вызывает на первый взгляд симпатии, то часто вызывает на второй — отвращение» («Перемена участи»), то теперь мы имеем, как говорят в Одессе, все с точностью до наоборот. Доведя свои излюбленные приемы до предела (кто-то подсчитал резко подскочившее число повторяющихся реплик), она — как ни странно — избавилась от манерной тавтологии. Теперь это не изыски формалистки, а доведенная до отчаяния опустошенная форма, взбунтовавшаяся против самой себя и клин клином вышибающая. Именно так здесь зашкаливают повторы, что же будут строить, «сарай или магазин», напоминающие спор (в «Трех сестрах») про черемшу и чехартму. Но такой перебор становится организацией «нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый прием»[9]. Если пародия есть «механизация определенного приема», то Кира Муратова — вослед чеховскому преодолению драматургического канона — предъявляет автопародию, отстраняя, взвинтив до упадка, свои излюбленные приемы. Прежде они играли роль комического сказа, который, как известно, «вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения»[10]. За этим сказом «часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры... слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу выразительности, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам... артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием»[11].

В содержательности этих приемов и сейчас сомневаться не приходится. Но в «Чеховских мотивах» гораздо существенней черно-белая муратовская светотень. Совмещение сатирикона с иллюзионом, чудесного с гадким, храмового действа с культом кино. Чередования настроений, каботинских кривляний и артистичной естественности, летучей реплики шафера, назвавшего жгучего брюнета (Жана Даниэля) «голубоглазым блондином», с философическим рассуждением церковного сторожа: «И поют, и кадят, и читают, а Бог все не слышит... Сегодня в обед хоронили барина, сейчас венчали, завтра крестить будем. И конца не видать. А кому это нужно?»

Ответами, как и Чехов (в чем состояла неслыханная радикальность русского писателя), Муратова не услаждает. Но отзываясь чеховским мотивам, она реабилитирует длительность кинообраза, чувственное воздействие ритма, обостряющих и остраняющих ее ви́дение социальных синдромов новейшего времени. Не фильм — мечта. Или о мечте? Сарай или магазин?

---

[9] Тынянов Ю. Достоевский и Го́голь (к теории пародии). — В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 210.

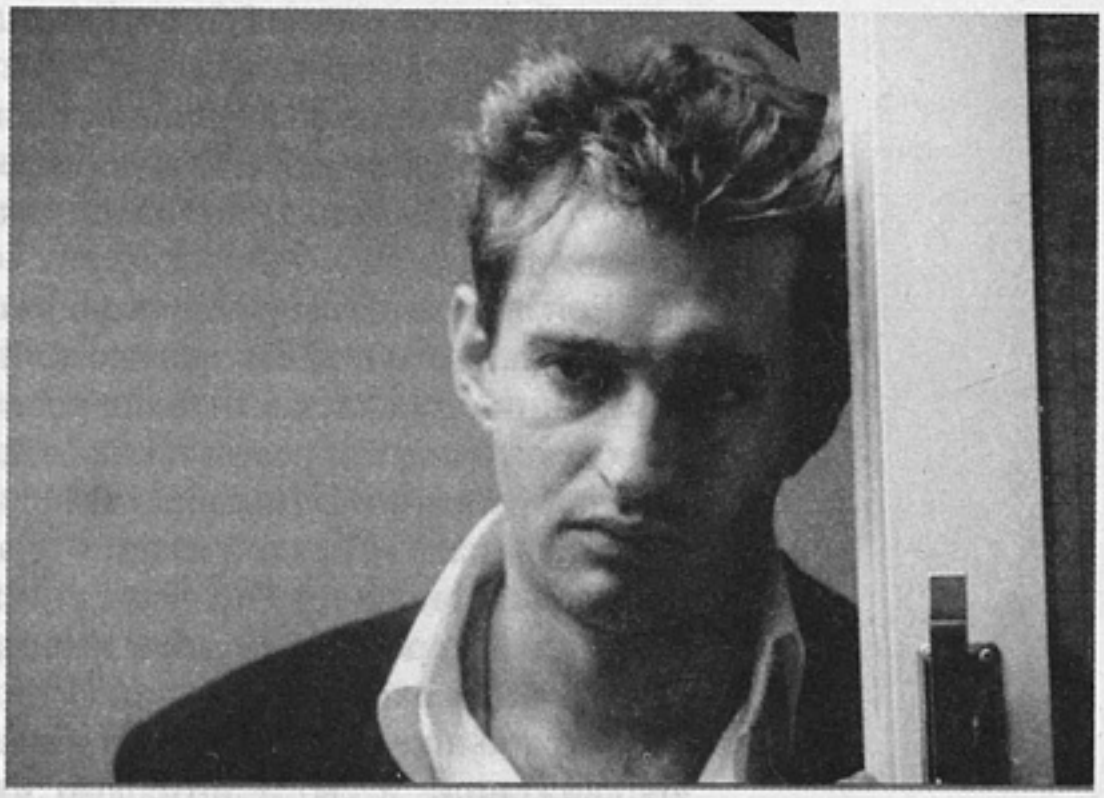
[10] Эйхенбаум Б. Цит. соч., с. 307.

[11] Там же, с. 309.

Новая сладкая жизнь

По небу летит воздушный шар. В корзине двое молодых людей и девица с фотоаппаратом. Закадровый голос говорит что-то вроде того, что, мол, «хочется делать в жизни нечто осмысленное и доброе». Внизу показывается поместье, со всех сторон огороженное высоким забором. По двору возле бассейна мечется популярный артист (Ф.Бондарчук), обмотанный вокруг чресл банным полотенцем. Он хватает за руки какую-то женщину в фиолетовом плаще и темных очках. Та вырывается. Компания на шаре радостно кричит и возбужденно жестикулирует. Девица щелкает фотоаппаратом. Артист, заметив их, начинает швырять в шар апельсинами, те, на шаре, хохочут и медленно уплывают прочь...

Следующий эпизод. Ночной клуб. Молодой человек по имени Александр (К.Хабенский), тот, что был на шаре, впаривает заказчику интервью, взятое «вчера по телефону» у человека, который полгода как умер. Заказчик недоволен, но циничному журналюге не привыкать. С нагловатой неотразимостью он уверяет, что покойный сказал бы все именно так, как написано, соглашается скостить цену и пружинящей походкой светского льва направляется к выходу. В коридоре встречает юную блондинку в боа. С вожделением смотрит на ее соблазнительную попку. «Какое дерьмо!» — замечает его коллега, девочка-папарацци (Е.Перова). «Что дерьмо?» — «Да пирожные. Поехали отсюда». — «Куда?» — «В дворянское собрание. Может, там кто-нибудь кому-нибудь морду набьет, а мы посним-маем». «Сейчас», — говорит молодой человек и идет в сортир, где его настигают два амбала в черном и профессионально бьют морду. Поднявшись с залитого кровью кафеля, герой спрашивает: «Вы хоть от кого били?» Ответа нет. Утеревшись, он выходит и догоняет на улице соблазнительную блондинку (О.Сидорова).



«В движении»

Автор сценария **Г.Островский**
Режиссер **Ф.Янковский**
Оператор **С.Мачильский**
Художник **Е.Залетаева**
Звукооператор **К.Зарин**
В ролях: **К.Хабенский, О.Фандера, Е.Перова, О.Сидорова, Ф.Бондарчук, О.Акиньшина, А.Макаров, Н.Чиндяйкин, М.Ефремов, К.Мурзенко и другие**
Продюсерская компания «Слово», Art Pictures Group, Non Stop Production при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2002

Ее зовут Лена, у нее очень богатый папа, и она еще не решила, записать ли ей диск или развивать свои «способности к рисованию». За блондинкой в открытом лимузине тащится композитор. Но ей скучно, и наш герой готов ее развлечь. Остановив на улице лошадь, которую ведет ангельского вида девочка-конюх (О.Акиньшина), он подсаживает блондинку в седло, сам устраивается сзади и увозит лакомый кусок прямо из-под носа недовольного композитора.

В конюшне на охапке сена герой занимается с блондинкой любовью. Когда утром, помятые, с сеном в волосах, они выходят на белый свет, мы видим у дверей девочку-конюха, которая всю ночь провела на улице, не решившись нарушить интим незваных гостей.

Стоп. Кажется, где-то все это мы уже видели: полет, потом кабак, потом ночь, проведенная с богатой искательницей приключений... Героем тоже был модный, преуспевающий журналист... Только летел он на вертолете, сопровождая парящую над Римом статую Христа, а ночь провел не в конюшне, а в квартире проститутки, которая точно так же, как девочка-конюх, просидела до утра у дверей. Это начало «Сладкой жизни» Феллини.

Думаешь: вот сейчас герой вернется домой и застанет там ревнивую сожительницу, наглотавшуюся таблеток. Нет, сожительница Александра Вера (О.Фандера), слава богу, жива, хотя и устраивает грандиозный скандал. Зато в доме торчит судебный пристав и грозит опечатать квартиру. В общем, куча неприятностей с утра на больную голову. Угомонив ревнивую Веру и выставив назойливого пристава, герой уединяется в ванной и звонит Лене. Ее телефон не отвечает. Точно так же безуспешно звонил Маддалене феллиниевский Марчелло, после того как отвез принявшую яд Эмму в больницу.

Дальше в фильме Филиппа Янковского «В движении» по сценарию Г.Островского все так и идет, то приближаясь, то удаляясь, но не отрываясь полностью от канвы феллиниевского шедевра. У Янковского тоже есть эпизод с заезжей дивой, только это не американская кинозвезда, а оперная певица-кореянка (Ха Сун Джу), черненькая и хрупкая, совсем не похожая на роскошную Сильвию, сыгранную когда-то Анитой Экберг. Но она точно так же помешана на животных, и герою вместо молока для подобранного котенка приходится доставать батон и кормить вместе с ней голубей. И Вера при этом звонит каждые пять минут — так же как ревниво звонила Эмма, когда Марчелло завороженно разглядывал Сильвию, дающую пресс-конференцию. А потом герой умыкнет звезду, и она вымокнет до нитки, правда, не в фонтане Треви, а просто попав под дождь.

Есть в картине ссора Александра с Верой в машине, очень похожая на ссору Марчелло с Эммой. Есть трагический эпизод с полицией и множеством трупов: у Феллини отравился и отравил своих детей приятель Марчелло Штейнер — у Янковского погиб в результате какой-то разборки «авторитетный» предприниматель Митягин (Н.Чиндяйкин) и с ним на беду оказавшаяся рядом фотограф Лиза. В финале «Сладкой жизни» герой Феллини выходит на пляж после бурно проведенной ночи и видит Паолу — чистую девушку-ангела. У Янковского опустошенный герой Хабенского в финале тоже видит ангелоподобную девочку-конюха через окно электрички. И т.д., и т.п.

Можно подумать, что перед нами римейк. Но авторы и продюсеры фильма «В движении» в своих интервью никак не акцентируют, что опирались на «Сладкую жизнь», хотя именно заимствованный у Феллини принцип повествования — свободный монтаж эпизодов, в каждом из которых новая среда, новая драма, иной тип отношений, новый тип женщины, — создает в фильме ощущение объема, стереоскопичности взгляда, ощущение жизни. Перед нами (что не часто случается в глянцевом «новорусском» кино) не очередная социальная маска, а реальный герой, существующий в конкретной социальной среде, наделенный вполне конкретной и при этом не бандитской профессией, окруженный разнообразными друзьями-приятелями и любовницами-приятельницами, показанный в разных житейских ситуациях и обладающий к тому же способностью размышлять над тем, что он делает.

Понятно, что сравнивать общепризнанный шедевр и дебютный фильм молодого режиссера не совсем корректный прием (хотя Феллини на момент создания «Сладкой жизни» был не намного старше Янковского), но раз уж «В дви-

жении» дает повод для такого сравнения, попробуем сопоставить хотя бы тип мироощущения, характер самоопределения в пространстве «сладкой жизни» отцов и детей — тех, кто открывал ее для себя на рубеже 50—60-х, и тех, кому она досталась на рубеже 1990—2000-х.

В Италии конца 50-х — начала 60-х случилось экономическое чудо. Нищая, униженная страна, пережившая фашизм и поражение в войне, вдруг начала обустраиваться и богатеть. В городах выросли новые кварталы, в новых домах появились магнитофоны и холодильники. Девушки надели короткие, соблазнительно обтягивающие платья и сделались вдруг невероятно доступными. В уличных кафе, ресторанах, в загородных поместьях закипела ночная жизнь. Молодые люди, познавшие в детстве страх, голод и нищету, как бабочки на огонь, потянулись к соблазнам нового — сладкого — способа существования. Все стало можно. Любые эксперименты. Поменялся сам тип цивилизации, и перед глазами лежала сияющая неведомая страна, очертания которой еще только предстояло нанести на карту. Все манило. Никто не знал, где притаилась опасность, где тут пропасти, трясины, экзистенциальные тупики...

Феллиниевский Марчелло (Марчелло Мастроянни) — один из тех, кому довелось в толпе «золотой молодежи» отправиться на прогулку по этой неисследованной земле, — не герой, скорее наблюдатель, приметливый, жадный к жизни и любопытный. Мир он познавал через женщин, они для него, собственно, и есть жизнь в бесконечном разнообразии ее форм и проявлений. В них — сладость, в них — тайна, в них — бесконечно влекущий соблазн. Когда Феллини приглашал Мастроянни на эту роль, он показал актеру «сценарий» — «толстую рукопись, все страницы которой были чистыми. На первой же... нарисовал человека, которого ему предстояло сыграть. Он был один в лодке посреди океана, член его свисал до самого дна, а вокруг плавали обворожительные сирены»[1].

Сирен в фильме несметное множество. Уличная проститутка и великосветская шлюха, ожившая греза Сильвия и утонченная интеллектуалка Долорес, веселая потаскушка Фанни, танцовщица из кабаре, и страстная, фанатично любящая, ревнивая Эмма, трагическая нимфоманка Маддалена и чистая Паола. Марчелло влечет ко всем. Он — Дон Жуан в поисках Вечной женственности. Недаром он говорит Сильвии: «Ты всё... Ты первая женщина первого дня жизни на Земле... Ты Ева, ты мать, сестра...»[2] Герой фильма Янковского в подобной же ситуации говорит о певице-кореянке: «Она инопланетянка!» — и в этом вся разница: инопланетянки и не вызывают страстных земных желаний.

Последовательно проведя своего героя сквозь все круги «сладкой жизни», показав ее во всех измерениях — великосветском, демократическом, буржуазном, богемном, — Феллини обнаруживает, как тонок слой упоительного нового глянца, какая бездна шевелится под ним. Бездна бессмыслицы и скуки, в которую проваливается интеллектуал Штейнер, убивший своих детей, бездна, от которой, бесконечно меняя мужчин, бежит Маддалена, бездна, которую видит перед собой отец героя, переживший сердечный приступ в объятиях симпатичной танцовщицы, бездна, которая вот-вот откроется и перед самим Марчелло. В финале он видит ее в мертвом глазу страшной рыбы, чудовища, вытащенного рыбаками на берег. «Марчелло не может отвести взгляд от глаза рыбины. Можно сказать, что он смотрит на нее, как на какой-то символ, смысл которого нужно разгадать, как на таинственное послание, полученное в завершение еще одной пустой, потерянной ночи или, может быть, в завершение всего на свете»[3]. И тут герой встречает Паолу, юную девушку-ангела, и призрак небытия отступает. «Он смотрит вдаль на спокойное, освещенное солнцем море, где весело резвятся девушки — таинственные предвестницы новой жизни»[4], точнее, все той же, вечно влекущей *жизни*, способной к бесконечному обновлению.

В 90-е годы в столице России, в Москве, тоже случилось экономическое чудо. Как на дрожжах, стали расти элитные дома, и в них завелись дорогие ванны,

---

[1] Феллини Ф. Мой трюк — режиссура. — «Искусство кино», 2002, № 2, с. 166.
[2] Феллини Ф., Пинелли Б., Флайяно Э., Ронди Б. Сладкая жизнь. — В сб.: «Сценарии итальянского кино». М., 1967, с. 332.
[3] Там же, с. 402.
[4] Там же, с. 404.

импортные кухни, роскошные диваны и телевизоры. В ночных клубах закипела ночная жизнь. Там молодые представители среднего класса — банковские клерки, телевизионные деятели, труженики пиара, менеджеры, артисты и «желтые» журналисты — оттягивались и «зажигали» после напряженного рабочего дня. Вывелась новая порода девиц, экстерьер которых почитался соответствующим элитным, дорогим интерьерам. С ними скучающие мальчики иногда проводили ночи, а днем, мучаясь головной болью, вынуждены были вновь приступать к исполнению служебных обязанностей. Миром этим управляли бандиты, в дела которых лучше было не лезть. «Меньше знаешь, лучше спишь». Но иногда, откуда-нибудь из Лондона наезжали романтики-реформаторы с намерением «все поставить с головы на ноги». Реформаторам подкладывали бомбы в машины, и они очень пугались...

Герой К.Хабенского, модный журналист Гурьев, как и его друзья — телевизионный режиссер Вован (М.Ефремов), артист «секс-символ» (Ф.Бондарчук), молодой реформатор Сомов (А.Макаров) — из этой когорты преуспевших (любопытно, что практически у всех героев и героинь на теле модные татуировки, воспринимающиеся как некий знак принадлежности к касте). Гурьев на первый взгляд совершенно неотразим. Всё при нем — нагловатая красота, нахрап, профессионализм, деньги... В редакции с ним носятся как с писаной торбой (правда, случись вляпаться в дерьмо, никто не заступится), ездит он на дорогой машине «Ауди», живет в высотке на Котельнической в квартире с шикарным евроремонтом. У него есть постоянная любовница — красавица Вера —и куча интрижек на стороне. Правда, это скорее дань образу жизни. Александр — далеко не Дон Жуан. Недаром же Вера в минуту ссоры бросает ему роковое: «Импотент!» Конечно же, он не импотент, но и не персонаж со «свисающим до дна членом». И с барышнями предпочитает поддерживать в основном дружеские отношения. С похожей на школьницу Лизой-фотографом пофлиртовал для проформы, получил отказ и тут же забыл. Баскетболистку Люду, подружку из прошлой жизни (когда-то он застрял с ней и ее подругами по команде в гостинице в Душанбе и героически носил им воду под пулями), Александр охотно переуступает «запавшему» на нее Вовану. Да и тот наутро после разгульной ночи предпочитает заниматься с Людой не сексом, а армреслингом.

Женщина как другая, неведомая форма жизни не слишком влечет этих мальчиков, скорее, пугает. Они предпочитают существовать в своем замкнутом подростковом мирке, а девочек принимать в компанию на правах «своего парня». А уж коли доходит «до дела», то не столько наш герой соблазняет женщин, сколько женщины — его, как та самая жена друга-реформатора, которую он случайно сфотографировал с воздушного шара в поместье у «секс-символа», а потом, пытаясь спасти от шантажа, героически схлестнулся с бандитом Митягиным, выкравшим эти фотографии. И что же? Жену Сомова (А. фон Калманович), изнывающую от скуки светскую даму, Гурьев, несмотря на искреннюю дружбу с ее супругом, в конце концов трахнул, точнее, она его трахнула. А в результате затеянной разборки с Митягиным погибла ни в чем не повинная Лиза.

Иначе говоря, при всей неуемной «подвижности», деланной беспринципности, звездности и крутизне герой бегает на довольно коротком поводке. Свобода его ограничена не экзистенциальными безднами, как у Феллини, а заданными рамками обстоятельств (потому и понадобился авторам напрочь отсутствовавший у Феллини полукриминальный сюжет: герой Мастроянни движется в пространстве фильма, сообразуясь в основном лишь с собственными влечениями, поступки же и реакции персонажа Хабенского обуславливает нехитрый «лентопротяжный» фабульный механизм). Доступные длинноногие девицы, дорогие клубы, выпивка и прочие атрибуты элитного образа существования значат для Гурьева примерно то же, что и грязноватая, высокооплачиваемая профессия. Хочется заниматься чем-то «осмысленным и высоким», а приходится собирать сплетни по кабакам и на полную катушку прожигать жизнь. Иначе выпадешь из обоймы. Единственное, что осталось еще настоящего, — друзья, напоминание о пионерском детстве и комсомольской юности, когда все вместе ездили на картошку, играли в футбол и пили не текилу, а бормотуху. Когда Александр с Верой приезжают на дачу к Сомову, они смотрят затертое

любительское кино: журфак МГУ на картошке, патлатые парни с хохотом гоняются за поросенком... Вот он, момент истины, вот она, настоящая «сладкая жизнь»! Но никакая ностальгия, никакие воспоминания о прошлом, никакие дружеские привязанности не в силах перебороть нынешнюю инерцию обстоятельств. Попробуешь проявить героизм, выскочить из наезженной колеи — и сразу получишь по голове. Хорошо еще, если сам. Хуже, если кто-то из близких.

При этом в ситуации тотальной зависимости героям очень хочется ощущать себя не только крутыми, циничными хозяевами жизни, но и хорошими, настоящими парнями. Понятное желание! Собственно, задача фильма в том и состоит: показать богатых мальчиков-клерков, с их евроремонтом, красотками любовницами, деньгами и ночным прожиганием жизни, *добрыми внутри*. Показать, что они и за ребенком зайдут в детский сад, и за державу заступятся, подравшись в кабаке с иностранцами, и подружке провинциалке помогут... А в случае чего, если кто пострадает по их вине, могут напиться в дымину от душевных переживаний.

Таков уровень рефлексии наших пионеров-героев, новых властителей дум и капиталов, намеревающихся поставить страну «с головы на ноги». Куда им! «Сладкая жизнь» упала на них в готовом виде со всеми ее ритуалами, атрибутами, нормами социализации и досуга. И они ищут свободы, двигаясь не вперед, а назад — к ритуалам своего детства (особые рукопожатия, приветственные «футбольные» прыжки, дружеские эскапады и т.п.), увязая в безнадежном инфантилизме. Характерный эпизод: напившийся с горя после смерти Лизы, измученный Гурьев приходит домой, подцепив какую-то девицу, и, найдя свою квартиру опечатанной, в изнеможении опускается на пол, тут из лифта с песней «Как упоительны в России вечера», размахивая французской булкой, выезжает на супермаркетовской тележке герой М.Ефремова — его везет могучая Люда. И все принимаются весело хохотать. Дети!

Персонаж Мастроянни, перекочевавший в «Сладкую жизнь» из фильма «Маменькины сынки», душевной зрелостью тоже не отличался. Но ему, так же как и другим героям рубежа 50—60-х досталась роль первопроходцев, первооткрывателей нового способа существования, связанного с пафосом безграничного потребления и бесконечным поиском наслаждений. И им же выпало в наиболее острой художественной форме переболеть инфекционными болезнями того времени: «отчуждением», «некоммуникабельностью», «экзистенциальной тоской»...

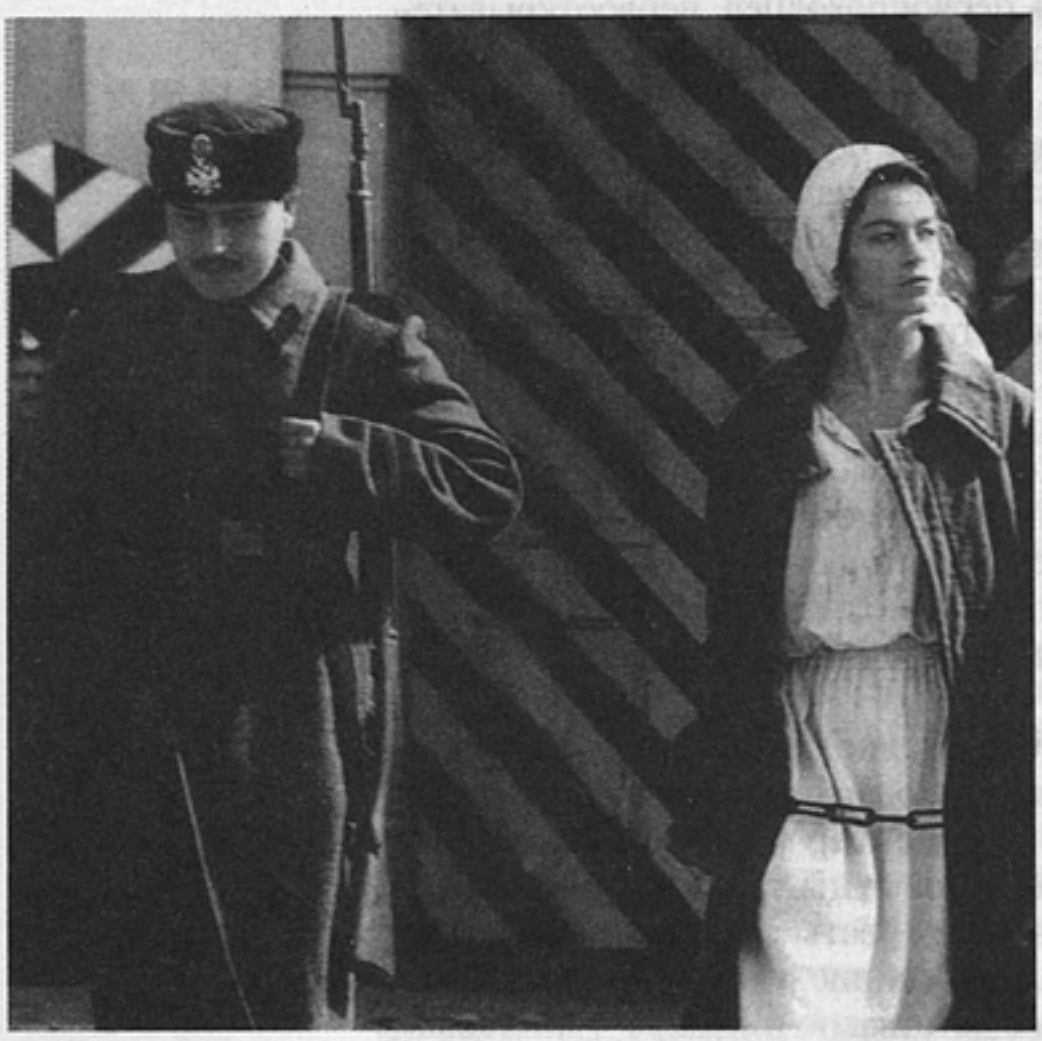
Перед нашими «папенькиными сынками» ворота общества потребления открылись в момент его окостенения, «тепловой смерти», когда выбирать приходится между полной капитуляцией, то есть готовностью поступать как предписано, и яростным желанием взорвать все к чертовой матери. Правда, анархический бунт «белых воротничков» — тема, характерная скорее для Запада (Бойцовский клуб» и другие фильмы). У нас же заимствование чужого опыта и тотально регламентированного образа жизни, наложившись на невнятные очертания постсоветского хаоса, породило странный феномен «детского» — с виду прикидывающегося «крутым» и «настоящим», но в глубине своей робкого, инфантильно-подражательного — сознания, которое и предъявляют авторы картины.

Все, кто создавал фильм «В движении», безусловно, талантливы. К.Хабенский — отличный актер, М.Ефремов, Ф.Бондарчук одарены, пожалуй, не меньше своих отцов. Ф.Янковский — бывший клипмейкер — профессионально справляется с задачами большого кино. Но там, где отцы творили новые художественные миры, дети словно вынуждены «осваивать средства», кроить и шить по уже существующим лекалам, искать прибежище в тех правилах «хорошего поведения», которые папы внушили им с детства.

В эпилоге герой едет в загородной электричке вместе с безумцем уфологом (К.Мурзенко) освещать прибытие марсиан (мотив пришельцев здесь, видимо, травестия темы фанатичной народной религиозности, прозвучавшей у Феллини в эпизоде явления Мадонны) и замечает за окном ангельскую девочку-конюха. Он радостно устремляется к ней, но не потому, что видит в ней вечно обновляющуюся жизнь, спасение от холода небытия, а потому, что девочка — «хорошая», больных детишек на лошади катает, в то время как он сам в этот момент ощущает себя безнадежно «плохим». Поезд набирает ход, Гурьев бежит по вагонам, стараясь не упустить девочку из виду, и в конце упирается в закрытую дверь. А девочка остается позади, уплывает в прошлое. И запертый, несвободный, отчаявшийся, он едет, куда везут...

СТАС ТЫРКИН

«Толстовские» мотивы



«Воскресение» ***(Resurrezione)***
По одноименному роману Л.Толстого
Авторы сценария и режиссеры **Паоло и Витторио Тавиани**
Оператор **Франко Ди Джакомо**
Художник **Лоренцо Баральди**
Композитор **Никола Пьовани**
В ролях: **Стефания Рокка, Тимоти Пич, Мари Боймер, Сесиль Буа, Эва Кристиан и другие**
Bavaria Film, Filmtre, France 2, RAI Cinemafiction
Италия — Франция — Германия
2001

По большому счету никаких претензий к фильму братьев Тавиани «Воскресение» по роману Льва Толстого нет и быть не может. Они сделали свое дело как могли. Бережно, ничего особо не извратив, изложили толстовский сюжет, честно попытались проникнуть в загадку русской души и по-легкому всколыхнуть проклятые вопросы вины, греха и раскаяния. Претензии исключительно к фестивалю, не погнушавшемуся не только взять в конкурс киновариант мини-телесериала, показанного уже едва ли не по всей Европе (о чем в ужасе сообщил мне один французский критик, полагавший, что приехал на фестиваль класса «А»), но и отдавшему ему свой главный приз.

Место этому «Воскресению» — в телеэфире, где вперемежку с рекламой история о том, как принчипе, то бишь князь Нехлюдов попользовал, а затем бросил рагаццу Катюшу, после чего та пошла сначала по рукам, а потом по этапу, смотрелась бы совершенно бесподобно, особенно по контрасту с дремучими отечественными сериалами. Награждая же фильм главным призом, Московский фестиваль оказал ему медвежью услугу: теперь судить «Воскресение» придется по законам большого кино, по которым оно, вероятно, не может быть судимо, поскольку это именно телекино, сделанное для европейских домохозяек, чтобы те ощутили свою близость к великой русской культуре.

Плевать на «клюкву», по которой с таким удовольствием прошлись все газеты. Представление рожденных в солнечной Италии братьев о грязной и снежной России, конечно, очень трогательно, но бранить за него живых классиков, право же, как-то мелко. К тому же, если бы не «клюква», тавианиевское «Воскресение» было бы совсем скучно смотреть. Что «клюква»? Домохозяйкам она без разницы. Что им с того, что Маслову в суде запросто кличут Катюшей, а не как положено по пачпорту — Екатериной Михайловой Масловой? Или что в одной из «зимних» сцен болтает она о чем-то с Нехлюдовым, стоя в легком платье на фоне зеленых кущей, слегка припорошенных нежным альпийским снежком? Или что пар изо рта у персонажей не идет даже в каторжных «сибирских» сценах? Главный мещанский интерес представляют, ко-

нечно, мучительная лав-стори между князем-самоедом и некогда обольщенной им бедной девушкой, попавшей на скамью подсудимых, а также отчаянные попытки князя ее вызволить. История эта, кстати, имевшая место в реальности и поведанная Толстому известным адвокатом А.Ф.Кони, изначально предоставляла блистательные возможности для сериального повествования.

Судите сами. Первая половина романа — не что иное, как, современным языком говоря, кортрум-драма (от courtroom — зал суда), да такая, что главному специалисту этого жанра Джону Гришему («Фирма», «Газовая камера», «Дело пеликанов») даже во сне привидеться не могла. Во всех мельчайших деталях Толстой живописует процесс над Масловой и все на нее свалившими подельниками, отравившими и обокравшими купца. Здесь тебе и пространные выступления сторон — «Только один раз он (товарищ прокурора. — *С.Т.*) остановился и довольно долго глотал слюни, но тут же справился и наверстал это замедление усиленным красноречием», — здесь и дебаты присяжных, и чтение приговора, и поиск Нехлюдовым адвоката для Масловой («Что тебе аблакат сказал о прошении, ведь теперь подавать надо?»), и подача апелляции и т.д. Увязав в один тугой узел коллизии судебных разборок, высокой любви, животной страсти, измены, долга и проч., и проч., Толстой почти стал первооткрывателем жанра, на поле которого сейчас с успехом резвятся десятки современных американских телесериалов. «Почти» — потому как коммерческие жанровые гибриды графа мало интересовали. «Конца у повести нет, — писал о «Воскресении» Чехов, — а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст Евангелия — это уж очень по-богословски». Хороша же «судебная драма» без конца!

И все же Толстого вполне можно было бы «приспособить» к формату судебной драмы. И так, вероятно, и поступил бы какой-нибудь мастеровитый голливудский ремесленник, будь перед ним поставлена такая сложная, но благородная задача. Скажем, Джоэл Шумахер, на счету которого две экранизации Джона Гришема — «Время убивать» и «Клиент». А что? Перенес бы действие в 60-е, в какой-нибудь южный американский штат, сделал бы Маслову грудастой афро-американской тинэйджеркой и заставил бы ее забеременеть от белого землевладельца. Потом предъявил бы его в виде присяжного по ее делу, который принялся бы всячески вызволять невинно осужденную из тюрьмы строгого режима... На этом месте закончились бы, конечно, всякие толстовские мотивы, зато начались бы захватывающие приключения, которыми так отличается «фабрика грез».

Наследники великого европейского кино Паоло и Витторио Тавиани, разумеется, выше этого безобразия. Они пошли по пути академичного следования духу и букве. И даже попытались быть святее папы римского — переморализировать моралиста Толстого. Не доверяя интеллектуальным способностям своего зрителя, братья не стали разворачивать перед ним весь калейдоскоп судебных улик «за» и «против» Масловой (как это было у Толстого), а сразу же и навсегда сделали ее «белой и пушистой», воспроизведя сцену расправы над купцом и решительно дистанцировав свою невинную героиню от преступления.

Думается, главная сложность в деле перенесения на экран мира толстовской прозы — не в облачении толп статистов в кокошники и поддевки и не в хореографии балов и сцен боевых действий, а в передаче тех бесчисленных изменений и преображений, которые претерпевают герои писателя на безбрежных пространствах его сочинений.

Катюша Маслова до и после обольщения ее Нехлюдовым — это два разных человека. «До» — она полугорничная-полувоспитанница в доме старух барынь, нежный цветок с высокой грудью и томными, слегка косящими, похожими на мокрую смородину глазами, бегающая с Нехлюдовым в горелки и способная без тени отвращения похристосоваться с нищим «с красной, зажившей болячкой вместо носа». «После» — это вульгарная давалка, недалекая и слабая на передок бабенка, тяжкой работе прачки она предпочла значительно более приятное существование в доме терпимости и отдала паспорт свободного человека, едва представив себе, как будет выглядеть в ярко-желтом платье с оборками и декольте.

То же и с Нехлюдовым. В девятнадцать он «вполне невинный юноша», мечтающий «о женщине только как о жене. Все же женщины, которые не могли, по его понятию, быть его женой, были для него не женщины, а люди». Проходит три года, и вот он уже страшный «животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира». Разнообразные душевные метаморфозы продолжают происходить с героями на протяжении всего романа, но постановщики вместе со своими актерами — жгучеглазой Стефанией Рокка

(Маслова) и пучеглазым Тимоти Пичем (Нехлюдов) — решительно не в состоянии их выразить, прочертить линию конфликта, разворачивающегося в душе каждого из героев, и привести тех к финальному просветлению и «воскресению».

С точки зрения «большого кино», выбор исполнителей на главные роли – непоправимый «мискаст». Глаза Стефании Рокка — итальянской кинозвезды, сыгравшей небольшие роли в таких модных международных проектах, как «Талантливый мистер Рипли» Энтони Мингеллы, «Тщетные усилия любви» Кеннета Браната, «Рай» Тома Тиквера, — излучают эмансипацию, решительно не подходящую забитой и безвольной Масловой. Тридцатилетняя актриса вообще не понимает, что она делает в этом фильме в облике шестнадцатилетней девочки, а затем в гриме с кровоподтеками, и потому то и дело горделиво вскидывает голову, как лошадь, поводит очами и в случае испуга вздрагивает всем телом и забивается в угол. Нехлюдов в исполнении немецкого сериального комедианта Пича еще хуже: надутый самодовольный индюк может совершить хоть сто путешествий из Петербурга в Сибирь, оставшись при этом таким же надутым и пустым, с отклеивающимся левым усом.

«Воскресение» — не самое гармоничное произведение Толстого. Как известно, под конец жизни граф ударился в проповедь и обличение. Обличал он всерьез и надолго. Так, что многие страницы «Воскресения» — будь они, конечно, прочитаны — могли бы наделать и сегодня большой переполох. Например, некогда удаленная царской цензурой сцена тюремного богослужения («После этого священник унес чашку за перегородку и, допив там всю находившуюся в чашке кровь и съев все кусочки тела Бога, старательно обсосав усы и вытерев рот и чашку, в самом веселом расположении духа, поскрипывая тонкими подошвами опойковых сапог, бодрыми шагами вышел из-за перегородки. Этим закончилось главное христианское богослужение»). По причине склонности к публицистике лав-стори Нехлюдова и Масловой его интересовала не очень, оттого и получилась она чересчур умильной и патетической. «Самое неинтересное — это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, — писал Чехов, — и самое интересное – князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители...»

Братья Тавиани были маргиналы и бунтари, наоборот, в самом начале своей карьеры. В снятом совместно с Валентино Орсини «Человеке, которого надо уничтожить» (1962) они воспевали процесс обретения политического самосознания молодым крестьянином (этот образ воплотил актер и коммунист Джан Мария Волонте, непременная маска итальянского политического кино). В «Ниспровергателях» (сделанных также совместно с Орсини, 1967) оплакивали незавидную участь Пальмиро Тольятти. Героями ранних фильмов — и кумирами их создателей — были арестанты, анархисты, профсоюзные активисты... Восторженное отношение и к тем, и к другим, и к третьим не без помощи все того же Толстого со временем сменилось у братьев на более взвешенное, о чем свидетельствовал фильм «У святого Михаила был петух» (1971), поставленный по мотивам рассказа «Божеское и человеческое.

По мере того как братья изживали леворадикальные иллюзии, костенела и их эстетика, никогда не отличавшаяся, впрочем, особым радикализмом. Лучший их фильм «Ночь святого Лоренцо», который рассказывал о группе итальянских крестьян, осознавших, что «никто не даст им избавленья» и под конец второй мировой войны двинувшихся навстречу союзникам, магическим образом сочетал политическую остроту с романтическим флером, окутывавшим давнюю историю. Этот фильм дал возможность критику газеты Village Voice уподобить манеру Тавиани мостику между строгостью Росселлини и избыточностью Феллини. Если это и было так, то уже через несколько лет «мостик» обрушился: попытка братьев перенести коллизию толстовского «Отца Сергия» на благодатную средиземноморскую почву обернулась безжизненной скукой. «Фиориль» и последовавшие за ним экранизации классики не радовали уже ничем, кроме возможности полюбоваться пленительными тосканскими пейзажами. В «Воскресении» Тавиани попытались оживить арестантские тени своих прошлых картин, но все они, как Лозинский и Розовский от руки царских сатрапов из вставной новеллы романа и фильма, пали жертвами стариковской умильности.

В одной из домысленных Тавиани сцен «Воскресения» Катюша в кокошнике играет Нехлюдову Шопена на фортепьянах, вступая с ним в спор относительно нюансов исполнения. В игре Нехлюдова, по мысли Масловой, недостает задора и революционного огня. Упрек видной специалистки по Шопену давно уже можно адресовать самим режиссерам.

АЛЕКСАНДР ТРОШИН

Тема Судьбы

Сначала о названии...

Оригинальное Taking Sides («Принимая сторону») у нас заменили на объективистски номинативное «Мнения сторон», а, к примеру, венгры (не знаю, участвовал ли в поиске венгерского эквивалента сам режиссер) по-детективному обострили: «Очная ставка» (Szembesites). Мне же в оригинальном названии слышится, невзирая на грамматику, вопрос. И ближе к истине, мне кажется, были те наши журналисты, кто в отчетах о Берлинском кинофестивале, где состоялась европейская премьера этого фильма, переводили его название именно вопросом: «На чьей стороне?». Ведь и сам этот фильм — развернутый вопрос. Все этому подчинивший, без боковых пристроек, Taking Sides и зиждется, как пьеса-дознание, как судебная драма, на вопросах. На безотказной драматургической схеме: обвинение — защита.

Мировая премьера этой картины была назначена на 11 сентября прошлого года, но была отложена. Иштван Сабо делал свой фильм *до* трагедии, а смотрели его уже *после* — другими глазами.

Ни материалом, ни фабулой, ни временем действия он с нею, конечно, не связан. И тема... Какие тут вроде бы могут быть точки соприкосновения?.. «Мнения сторон» (или «На чьей стороне?») — о трагедии, которую человечество давно пережило. И пережив, повзрослев, вроде бы ответило на все мучившие его с той поры вопросы. Однако приходят новые поколения, и старые вопросы возвращаются — новый опыт их обостряет, меняет акценты.

С искусством, которое напрямую задает вопросы, то же самое. Казалось, с ним распрощались (не та эпоха!), а оно возьми да и вернись. И возвращают его время от времени художники, умеющие работать в искусстве совсем иного толка — они это не

«Мнения сторон» ***(Taking Sides)***

По одноименной пьесе Роналда Харвуда

Автор сценария **Роналд Харвуд**

Режиссер **Иштван Сабо**

Оператор **Лайош Колтаи**

Художник **Кен Эдам**

Музыка **Людвига ван Бетховена**

В ролях: **Харви Кейтел, Мориц Бляйбтрой, Стеллан Скарсгор, Биргит Минихмайр, Олег Табаков**

Enterprise Films, France 2 Cinéma, Great British Films, MBP

Австрия — Франция — Германия — Великобритания

2001

раз блистательно доказывали, — где тенденция (если она есть) растворена в богатстве смыслов, где авторы всматриваются в многосложный человеческий мир, в разнообразные его конфликты, не вставая априорно ни на чью сторону, а лишь сопереживая и задумываясь. Таков Иштван Сабо, мировая знаменитость. И вместе с тем он истинно восточноевропейский режиссер, с напряженно личностным переживанием политической истории. Истинный шестидесятник, он и позже — когда после лирических дневников взрослеющих идеалистов обратился к подмосткам истории и принялся рассматривать в театральный бинокль попавшего в ее жернова типологического «маленького человека», на минутку возомнившего себя большим, — проявлял себя как социальный романтик: вычитывал в каждой трагической судьбе нравственный (он же историко-политический) урок и оформлял его в вопрос. Как в «Мефистофеле» — финальной репликой протагониста: «Что им от меня надо? Я только актер».

Вот почему нынешний выбор Иштвана Сабо меня нисколько не удивил. Ни выбор темы, ни материал, ни решение. Не удивил, но зацепил. Зацепил прежде всего тем, что не удивил. Что я с порога узнал его, Иштвана Сабо, сквозную тему. Только он перевел ее здесь в другой регистр, усложнил. В музыке это называется «развить тему».

Понятно, не он один к этой теме обращается. Вторая мировая война, как рубец, разделившая минувший век на «до» и «после», заставляет современный кинематограф вновь и вновь всматриваться в эту черную дыру истории, искать объяснения и размышлять над проклятыми вопросами: что есть человек и каковы пределы его сопротивляемости? Примеры рядом: они шли друг за другом, в затылок, в московских фестивальных показах — увенчанный Канном «Пианист» Поланского и «Мнения сторон» Сабо. Музыка — своего рода «третья сторона» и там, и здесь. У Поланского — романтический Шопен, в камерной драме Сабо — трагический Бетховен.

Это уже конец войны. Германия в руинах. А в уцелевших гулких зданиях Берлина законно осуществляют временную власть победители — военные администрации союзнических войск. Иштван Сабо — вместе с английским драматургом Рональдом Харвудом, автором пьесы «Мнения сторон», уже видевшей сцены Лондона, Нью-Йорка, Будапешта, — свою навязчивую тему «художник и политика», «художник и тирания» фокусирует на одной человеческой драме, притом, как и раньше в «Мефистофеле», реальной. «Случай Фуртвенглера» (Der Fall Furtwängler) — таково немецкое прокатное название этой картины. Речь идет о выдающемся музыканте XX века, немецком дирижере Вильгельме Фуртвенглере, который — факты упрямы — не покинул нацистскую Германию, оставался в ней до конца войны, и более того, дирижировал Пятой симфонией Бетховена чуть ли не на дне рождения фюрера, во всяком случае удостоился его аплодисментов.

Впрочем, главный герой «Мнений сторон» отнюдь не Фуртвенглер (как ни притягателен он в воплощении шведского актера Стеллана Скарсгора), а американский офицер, майор Стив Арнолд (Харви Кейтел), уполномоченный провести чистку в рядах немецкой интеллигенции, отделив безропотные винтики пропагандистской нацистской машины от прикормленных ею соглашателей и пособников, а стало быть, и ее моральных соучастников. Фуртвенглер — самая крупная дичь в его силках, которую он уж ни за что не упустит. Была б его воля, он устроил бы второй Нюрнбергский процесс, посадив на скамью подсудимых «этого дирижеришку» и иже с ним. На беседах-допросах он стремится загнать в угол, психологически сломать, как хрупкую дирижерскую палочку, сидящего перед ним музыкального гения, который пытается сохранить достоинство, хотя и раздавлен открывающейся правдой.

Как ни содержательна и ни поучительна духовная драма Фуртвенглера, неизбежно запачкавшего руки сотрудничеством с военными преступниками, фильм, повторяю, не о нем, а о нас, последующих поколениях, которым меняющиеся эпохи то и дело подсовывают, понятно, роль исторических судей. Одержимый благородным гневом и идеей возмездия в побежденной Германии, американец Стив — лишь проекция распространенного, увы, поныне публицистического романтизма, знающего в истории только два цвета и не желающего принимать в расчет многосложную человеческую реальность. Однако мир

взрослеет. Шестидесятник Иштван Сабо сам был до некоторой степени историческим судьей, когда в начале 80-х с подачи немецкого писателя Клауса Манна вынес приговор так же сотрудничавшему с нацистами актеру Хендрику Хёфгену, герою фильма «Мефистофель» (за которым, как известно, тоже стоял реальный персонаж). Но тот этап осмысления прошлого пройден. «Мнения сторон», изживая исторический романтизм, явно оппонируют восьмидесятническому «Мефистофелю».

Не Иштван Сабо искал эту фуртвенглеровскую (грюндгенсоновскую, караяновскую и Бог знает чью еще) историю, чтобы перетрактовать ее. Она сама его нашла: явился продюсер-француз и предложил экранизировать пьесу Харвуда. Она, с одной стороны, была похожа на то, что Сабо однажды уже делал, а с другой — давала повод вычитать в типовой человеческой драме новые уроки — в соответствии с новым опытом посткоммунистической Европы. Ведь это только внешне, по фабуле, фильм «Мнения сторон» обращен в теперь уже кажущееся театром прошлое. Коллизиями же и конфликтом он связан в не меньшей степени с переживаемой эпохой, задающей чуть ли не каждый день те же, в сущности, вопросы. В том числе сакраментальные — о художнике и власти, художнике и политике. («Впрочем, не только о художнике, — резонно добавил режиссер в одном недавнем интервью, — но и об инженере, о враче, об университетском профессоре, о редакторе журнала...») Короче, и на этот раз Сабо разбирает не чужой «случай», но и свой тоже — восточноевропейского кинематографиста, жившего и работавшего так или иначе в мире урезанных свобод. То-то он сам мелькнул в проходном эпизоде — удостоверил, так сказать, свою причастность — в трамвайной сутолоке, когда подавленный Фуртвенглер едет на очередной допрос к американцу. Точно так же режиссер входил на минутку в кадр в «Мефистофеле», в «Полковнике Редле», в «Хануссене» — перебрасывал мосты от театра истории к своему непосредственному опыту. К *нашему* опыту. Вот и теперь... Безымянный персонаж с лицом Иштвана Сабо оборачивается герою вслед, и будто мы сами, с грузом наших сегодняшних моральных дилемм, оказываемся в том берлинском послевоенном трамвае. (Кстати, и сам трамвай — он проехал почти через весь кинематограф Сабо, начиная с первой картины, — здесь как еще одна личная расписка.)

Сочиненную Харвудом историю Иштван Сабо перенес на экран как есть, даже не стал особенно прятать ее сценическое происхождение: сохранил диалогическую природу и по-театральному очищенное, как пустой подиум, пространство, в которое, согласно ремарке, помещены персонажи пьесы. И все же верен он ей не во всем. И не потому, что предъявил свои требования экран как таковой. А потому, что сам интерпретатор несколько разошелся с пьесой, хотя основные мотивы и повороты принадлежат ей. Суть расхождений — в аргументах, в их количестве. В пьесе их несравнимо больше. В ней каждой из сторон дано выговориться сполна. И это, между прочим, сильно выпрямляет драму: она чуть ли не становится элементарно адвокатской, теряя внутренний объем — проблемно-философский и художественный.

Например, есть в пьесе персонаж, от которого авторы фильма отказались. Некая молодая немка по имени Тамара Сакс, обезумевшая вдова многообещающего пианиста, которому влиятельный в рейхе дирижер помог в свое время бежать из Германии. Правда, уже там, в оккупированном Париже, после недолгого счастья, мужа-еврея депортировали и кинули в газовую печь. Тем не менее женщина хранила все это время, рядом со смертельным отчаянием, благодарность Фуртвенглеру и теперь пробивается к обвинителю-американцу, чтобы решительно защитить великого маэстро. «Вы не имеете права!», «Вы этого не сделаете!», «Мир вам этого не простит!», «Я принесу вам не один десяток подписей тех, кому он помог!» — в безумстве повторяет она, пока ее не выпроваживают. Однако во втором акте она снова даст о себе знать: в самом деле присылает мешок писем благодарных дирижеру людей. Эти голоса защиты, к неудовольствию обвинителя, встраиваются в драму-дознание.

К тому же решительнее, чем в фильме, оппонирует ведущему дознание Стиву присланный ему в помощь молоденький лейтенант Дэвид (на экране эта роль отдана Морицу Бляйбтрою). «Знаете, что я вам скажу, господин майор? — говорит Дэвид в финале пьесы, когда психологически сломленный Фуртвенг-

лер покидает этот временный «департамент справедливости». — Мы никогда это не сможем понять. Только диктатуры знают власть искусства. Я размышлял, как бы я вел себя на его месте. Я не очень уверен, что «вел бы себя храбро» (это он процитировал претензию Стива Фуртвенглеру». — *А.Т.*) И следом, из тех же уст, еще пара-другая резонерски мудрых сентенций, перед которыми все козыри другой стороны едва ли не бледнеют.

Но!.. Ни это, ни запальчивая тирада Фуртвенглера (судите, мол, тогда и Шостаковича, и Прокофьева, и Эйзенштейна, которые тоже не покинули свою родину и жили при тиране!), ни брошенное обезумевшей немкой «добывателю правды» майору: «Какую правду вы хотите установить?.. Чью правду? Победителей? Побежденных? Жертв? Мертвых? Чью?..» — и ни сама эта истовая свидетельница защиты, блуждающая тенью по просцениуму среди обломков зданий, в фильм при всех их резонах, по счастью, не вошли. Не вошло еще многое из открыто публицистического слоя пьесы. Всю эту так или иначе рациональную материю Сабо выносит если не вовсе за кадр, то, во всяком случае, на периферию действия: в проходные эпизоды, в обмолвки... А центр расчищает для внутренних состояний: невыговоренные, но читаемые в лицах, они любую рациональную «правду» окружают сомнениями, вопросами... Действительно, настоящее *кино* возникает здесь на пересечении взглядов (их мастерски ловит, интерпретирует оптикой и светом Лайош Колтаи, блистательный оператор-живописец, давний соавтор кинематографа Сабо). Кино характерологически точных портретов и красноречивых пауз. Как выразительны, например, растерянность и зреющее немое несогласие юной меломанки Эмми (Биргит Минихмайр), прилежной секретарши в американском офисе, которую также коснулись смерть близких и концлагерь! Ее испуганно-напряженное, вытянувшееся в готовности к любым поручениям (словно она взяла на себя вину за всю нацию), робко вспоминающее, как улыбаются, и тотчас встревоженное новой несправедливостью, застланное слезами лицо — сама послевоенная Германия, убитая, с тревогой и недоверием вступающая в новую жизнь. Нечто в этом роде на *коллективном* портрете в самом начале фильма, когда горстка людей молча наблюдает, как с уцелевшего берлинского здания сбивают бетонную символику имперской власти... Именно тогда, чуть ли не в первые месяцы оглушившей послевоенной тишины, Анна Зегерс скажет (если не ошибаюсь, в письме к Брехту): «Трудности гор позади, теперь начинаются трудности равнин».

Кстати... Дисциплинированная и вдруг взбунтовавшаяся Эмми Штраубе (истинная дочь своего отца, участника антигитлеровского заговора) и молоденький американец Дэвид (немецкий еврей, он тоже потерял родителей, не успевших в 34-м эмигрировать вслед за предусмотрительно отосланным двенадцатилетним сыном) представляют в человеческом собрании этого фильма молодое поколение. Координата, которая для Сабо, «поэта поколения» (так его еще в 60-е называли), всегда была обостренно важна. В «Мнениях сторон» *молодое* поколение, повзрослевшее на двенадцать нацистских лет, преподает урок практического историзма и взаимотерпимости, без которой, догадываются, не одолеть трудности равнин. Именно это, а не просто преклонение перед «самым выдающимся из всех живущих дирижеров», движет ими, когда они пробуют, по врожденной справедливости, ну хотя бы уравновесить чаши весов слепой Фемиды.

Есть в фильме еще одна «сторона» — не третья, а уже четвертая, — и на ней я немного задержусь. Я имею в виду линию культур-офицера из советской зоны, «полковника Дымшица», как он обозначен в титрах. В пьесе этот персонаж отсутствует; на нем настоял Сабо, вычитавший, когда погрузился в документы эпохи (возможно, еще в пору «Мефистофеля»), что человек с такой фамилией и такими полномочиями действительно был в то время в Германии. Никакого портретного и характерологического сходства между экранным персонажем и прототипом, свидетельствую, нет, как нет точности и в фактических деталях. Скажем, реальный Дымшиц, филолог-германист, посланный после Победы помогать восстановлению немецкой культуры в советской оккупационной зоне, то бишь в будущей Восточной Германии, был военным званием чуть ниже и до войны ни в каком «художественном музее Ленинграда» (так аттестуют его в фильме) не директорствовал (хотя действительно ленинградец). Эти подробности, впрочем, несущественны для Сабо. Ему нужен был *собирательный* образ.

Поэтому он пригласил Олега Табакова, дав ему возможность слепить на отработанных актерских приемах типовой до клише образ русского (русопятого!), широкого, как река, рубахи-офицера. Победительно-щедрого и самоуверенного «заказчика музыки». Шумного выпивохи, хитрована, этакого Кота Матроскина... И все-таки!.. Сабо вполне мог бы его назвать, по собирательной природе, Ивановым, Петровым и так далее. Тем не менее он назвал его Дымшицем, мнимо документировав. Почему?.. Даже если бы он сам потом не объяснил, все равно ясно из фильма: в раскладе всех представленных позиций ему нужен был и тот (причем не среди побежденных, а среди победителей, сполна заплативших за эту победу), кто по-настоящему *поймет* повязанного компромиссом художника, кто сам так или иначе был в его шкуре: жил (или живет) при диктатуре. Отсюда — «художественный музей», отсюда — истинный знаток и ценитель музыки с погонами полковника Краснойой Армии. История в лице реального культур-офицера майора Дымшица режиссеру только подыграла. К тому же вполне вероятно, что реальный прототип (к сожалению, его уже не спросить) и впрямь встречался тогда с Фуртвенглером, как он, к примеру, встречался — это документировано письмами — с Густавом Грюндгенсом, прототипом героя «Мефистофеля».

Я приводил из пьесы глубокомысленную сентенцию лейтенанта Дэвида об искусстве при диктатуре. Так вот Сабо ее передал — не дословно, но по сути — экранному полковнику Дымшицу. И сам в разных интервью и на пресс-конференциях непременно развивал ее, комментируя этот принципиально важный для него мотив. «Дымшиц в исполнении Олега Табакова — единственный, у кого есть опыт жизни при диктатуре. Он из Советского Союза. И он понимает то, чего не понимают американцы. Он способен осознать всю сложность положения дирижера, который не может выпасть из общественной структуры, какой бы она ни была, если он хочет иметь оркестр и дирижировать им...»[1]. А в другой раз он говорил, примерно в том же контексте о самом себе. О своем опыте в кадаровской Венгрии.

Отсылки к действительности — любого вида! — для Сабо и раньше были важны. Подобно ему самому, когда он входит в кадр в своих фильмах, реальный источник, документированная деталь, а то и вовсе врезка хроникальной пленки, меняют угол зрения, сокращают дистанцию между «чужой» драмой и нами и мгновенно поднимают градус нашего сопереживания: мы чувствуем, что история дышит нам в затылок. У кинохроники, которую Сабо встраивает в свой последний фильм, расчет, в сущности, такой же. И у той, после которой видавший многое Стив Арнолд будет просыпаться по ночам в холодном поту (имею в виду хронику с горами трупов из Освенцима и Бухенвальда). И у той, которая запечатлела сомнительный триумф имперского баловня Фуртвенглера: растроганный Геббельс после концерта пожимает ему руку.

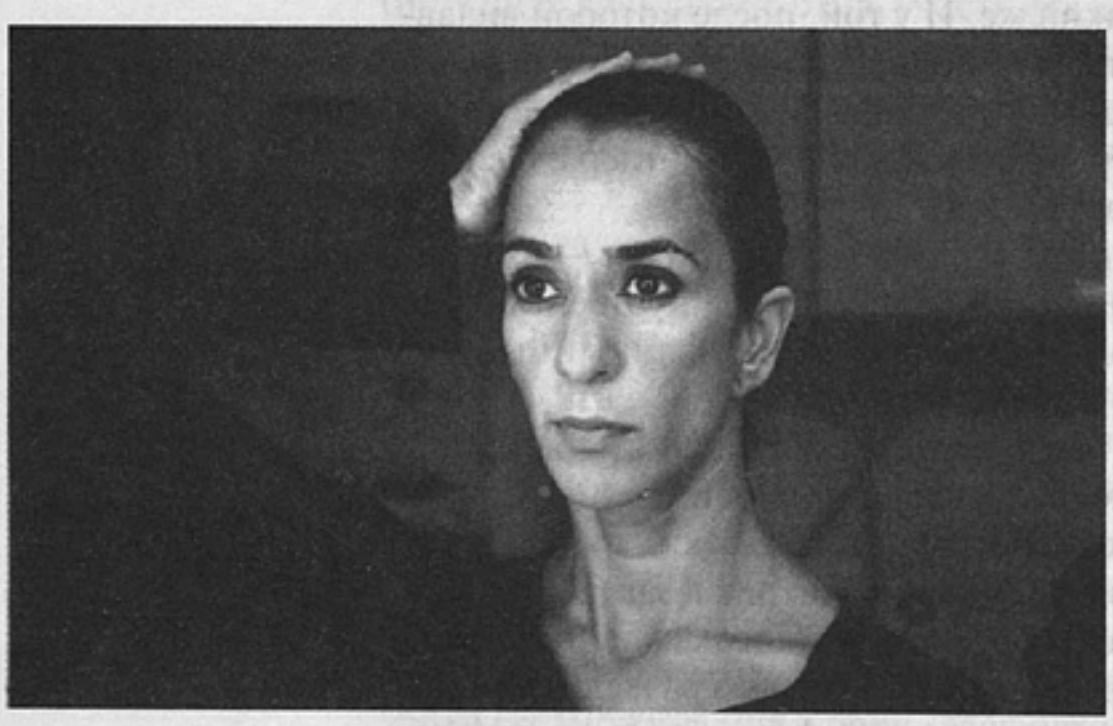
Последняя пленка прокручивается в фильме дважды. Второй раз — в финале, эпилогом. Сабо выкадровал в ней и размножил одну деталь: Фуртвенглер все перекладывает и перекладывает из одной руки в другую скомканный платок, точно вытирается после рукопожатия.

Спрашиваю: это для какой стороны аргумент? Для обвинения? Для защиты?.. В том-то и дело, что у кажущегося недвусмысленно тенденциозным фильма Сабо *открытый* финал. Отсюда — открытое для переводческих интерпретаций название. И отсюда же — еще один выразительный штрих в заглавных титрах, появляющихся на смазанном изображении дирижерского священнодействия: остановленная стоп-кадром дирижерская палочка сначала разделит тонкой линией два английских слова, а затем вновь оживший фон уберет ее отсюда, «сотрет». Скрытый смысл этой не сразу замечаемой метафоры откроется зрителю только в конце. Когда увидим: победителей в этом до предела накаленном диалоге-поединке нет, что бы себе ни думал еще не успевший остыть от мнимой психологической победы американец. Побежденных тоже. Каждому участнику остаются нелегкие, возможно, вовек неразрешимые вопросы. И — музыка. Та самая (злополучная!) Пятая бетховенская симфония. Тема Судьбы.

[1] Цитата из выступления Иштвана Сабо на берлинской пресс-конференции в записи Е.Сальниковой. — «Независимая газета», 21 февраля 2002 года.

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Она



«Поговори с ней» *(Hable con ella)*
Автор сценария и режиссер **Педро Альмодовар**
Оператор **Хавьер Агирресаробе**
Художник **Антксон Гомес**
Композитор **Альберто Иглесиас**
В ролях: **Хавьер Камара, Дарио Грандинетти, Росарио Флорес, Леонор Уотмент, Джеральдина Чаплин и другие**
El Deseo S.A.
Испания
2002

«Поговори с ней» — эти слова произносит санитар Бениньо, чувствуя, что у его нового знакомого Марко не ладятся отношения с подругой. Действие (в этот момент) происходит прямо в больнице. Только Лидия, подруга Марко, не в состоянии ни услышать, ни ответить. Она, как и пациентка Бениньо Алисия, находится в коме. Итак, двое мужчин, объединенных общим несчастьем. (Бениньо и становится санитаром ради возлюбленной Алисии. Впрочем, о своем герое она не успевает ничего узнать.) Двое мужчин, которых уже свел случай. Именно Марко и Бениньо сидят на соседних креслах в начале фильма, попав на один и тот же балет. И именно они созерцают сомнамбулические метания двух женщин, образующие пролог как фильма, так и их собственной судьбы. Однако Алисия уже в коме, и Бениньо рассказывает ей об увиденном спектакле. А вот Лидия, напротив, еще не познакомилась с Марко, и он с ней еще не говорил. Слова будут чуть позднее. Много слов. А так же то, что не успеет сказать Марко Лидия. И, словно загипнотизированный сказанным и недосказанным, вместе с Лидией Марко умолкнет. Вернее, так и не сумеет обратиться к ней в ее необычайном состоянии.

Кажется, ситуация проста: дружба мужчин начинается на фоне молчания женщин. И если Бениньо успешно преодолевает немоту Алисии, заботясь о ней и с ней разговаривая (по его словам, он уже не чувствует себя одиноким), то Марко, напротив, ощущает обездвиженное тело Лидии предельно от него отчужденным («Я совсем не узнаю ее тело», — жалуется он Бениньо). Тактильно они на разных полюсах. Тело Алисии, благодаря ловким движениям санитаров, принимает разнообразные позы. Одна из них — та, что открывается Марко, заглянувшему в неплотно затворенную дверь, — поражает сходством с полулежащей махой Гойи. Это живое, теплое, соблазнительное тело, слегка прикрытое простыней. Алисия, находясь в коме, будто источает жар. Возможно, такой ее делают взгляд и руки Бениньо — он

то заботливо массирует ей голень, то осторожно меняет простыни, то, наконец, накладывает макияж. Заснувшая Алисия буквально расцветает. Она созревает как женщина, но не в физиологическом смысле неожиданной (и скандальной для больницы) беременности. Она «слышит» все прикосновения, улавливает весь диапазон прихотливых забот, которыми окружил ее Бениньо. (Заметим, что Бениньо — это мастер попечительства о женщине. Двадцать лет он ухаживал за своей матерью, которая, по его признанию, не была больна, но была всего лишь немного ленива. Отсюда Бениньо знает всё — косметологию, массаж, парикмахерское дело, и, конечно, он непревзойденный санитар.)

В то же время Лидия как будто усыхает («У бедняжки сохнет кожа», — сочувственно подмечает Бениньо). Марко, находясь с ней рядом, ощущает, как она уходит, — ему и в самом деле вскоре предстоит прочесть ее некролог. А может быть, она уходит потому, что у Марко нет сил ее удержать. И вот на месте Марко появляется прежний возлюбленный Лидии, который просит разрешения пробыть в ее палате несколько суток. (То, что не успела сказать Марко Лидия, как раз об этом — о ее неспособности преодолеть былое чувство. Узнав это, Марко уходит.) Итак, дружба двух «осиротевших» мужчин. Но ее первопричиной, как и незримым основанием, является активное присутствие женщин.

Мы не оговорились. Это отнюдь не фильм о мужчинах. Пожалуй, «Поговори с ней» в еще большей мере фильм о женщинах, чем предыдущая картина Альмодовара, в которой даже редкие мужчины застигнуты в процессе гендерного перехода. (Единственный мужчина, не затронутый трансвестией, лишен в этой ленте рассудка, то есть и его «мужское достоинство» изрядно поколеблено.) Однако если «Все о моей матери» показывает сообщество женщин, то фильм «Поговори с ней» намного более феминистичен, ибо тема уступает место самим предпосылкам зрительского восприятия. В этой картине женщина формирует настоящую среду, в том числе и среду обитания. Она образует особый строй чувственности, проявляющей мужских протагонистов. Женщины в коме — не пассивные молчащие объекты. И дело не в том, что до комы (или после) их отличают профессиональный выбор и энергия. (Алисия увлеченно учится классическому танцу, а Лидия — и вовсе женщина-тореадор.) По-видимому, женщинам пришлось дать «роздых», для того чтобы на авансцену вышло собственно женское — не пол и не набор аксессуаров, включая социальные, но некое расположение, этос, способ самого существования, когда приходится действовать в обязательной, но переменной паре: так танцуют, так тореро вступает в смертельный поединок с быком. Ставки и вправду смертельны. Неверный шаг — и ты уже повержен. Дважды гибнет Лидия — во время корриды и в своей больничной палате, где Марко не находит для нее подходящего слова. Отчаянный шаг — и с новой силой утверждается жизнь. Бениньо, поправший как насильник универсальную мораль, чудесным образом исцеляет Алисию и готов заплатить за чудо ценой собственной жизни. (Таково решение заключенного в тюрьму Бениньо — он кончает самоубийством, не желая жить в мире, где нет Алисии, где ему, осужденному, невозможно носить в кармане даже прядь ее волос. Из ложного сочувствия ему не сообщают о выздоровлении Алисии.)

Разговор, к которому назначены герои, носит поэтому особенный характер. Разговор — это подход, приближение, подступ. И даже при необходимости — приступ. В том числе и в обратимом смысле — приступ сентиментальности: Марко часто сотрясается от слез. В разговор вторгаются другая, другие — Марко вспоминает о своей жене, о Лидии, о Бениньо. Разговор — это система подвижных переходов, когда вместе соединяется разное, несоединимое. Это не столько коммуникация, сколько непосредственный контакт, возможность прикоснуться, удержать на кончике пальцев (языка?) различные времена, места и состояния. Алисия, исцелившись, видит Марко впервые. Но этот первый взгляд есть также узнавание, ведь Марко уже говорил, вернее, о нем уже говорили. Вот и начинается новый виток разговора, серия неповторимых танцевальных па, ибо это новая пара, и Альмодовар ставит подпись «Марко и Алисия» у самой рамки кадра, фоном для встречи избрав теперь уже итоговый балет. (До этого в фильме были обозначены другие пары: «Марко и Лидия», «Бениньо и Алисия».) То, что разговор — род сообщничества, а не общение в привычном понимании, словно подчеркнуто самой профессией Марко: он писатель. Между ним и Лидией как будто вырастает подлинный компьютерный барьер. Впрочем, и это писательство, как выясняется, построено по необщим законам. Оно беспорядочно в той мере, в какой является своеобразной картой посещенных — пережитых — мест; Марко пишет путеводители только для того, чтобы быть как можно дальше от Мадрида: это его

способ уберечь от наркотиков бывшую жену. Так что и сочинения Марко отмечены печатью разговора — отступление как упреждающее действие или сложный стратегический маневр, похожий — снова — на танец.

Вообще, в фильме Альмодовара много атмосферы. Это и духота летнего вечера, когда при небольшом стечении людей звучит местная, но любому знакомая мелодия. (Среди этих людей сидит женщина, которую трудно не заметить: актриса, сыгравшая роль матери в предыдущем фильме режиссера, разом отсылает и к этому фильму, и к самой «матрице» женского.) Это и эротизм таинственной истории, а вернее, возникающих на ее почве взаимоотношений, которые и наделяют тело — не важно, женское или мужское — признаком активно проживаемой жизни. Согласимся с тем, что Алисия говорит не меньше, чем ее «вменяемое» окружение. А вот Лидия, похоже, замолчала, но и она как будто выдерживает паузу, продумывая следующий шаг. Нет мужчин без этих женщин, но не в том возвышенно-тривиальном смысле, что первые приносят себя в жертву вторым, что отныне их предназначением становится служение. Эти мужчины и эти женщины живут сейчас, в настоящем времени, они обмениваются сообщениями, переживают размолвки, как и захватывающие любовные сцены. Незабываема прелюдия к вечеру любви Бениньо и Алисии. Их (недопустимая) физическая близость, которая, кстати говоря, и не показана (вместо этого — роскошные слияния и столкновения красных кровяных телец), ничто по сравнению с их же уговором: Бениньо и Алисия достигают кульминации единственно благодаря взаимному согласию. Именно здесь появляется черно-белая «вставная новелла» — Бениньо рассказывает Алисии об увиденном им старом фильме. Этот фильм в фильме можно расценивать как эротический парафраз, по крайней мере, ленты Ричарда Флейшера «Фантастическое путешествие», где некий «корабль», уменьшенный до микроскопических размеров, перемещается по кровеносной системе человека в поисках тромба. У Альмодовара герой, размеры тела которого не перестают сокращаться, находит свой последний приют в гениталиях возлюбленной. Замечательно то, что мужчина отдается женщине самозабвенно, без остатка. Эта иронически реализованная метафора не только придает Бениньо решимости, но и содержит в себе ключевой фильмический посыл: мужчина существует как функция женщины, именно женщина — женское — есть то, без чего не может состояться ни одно целенаправленное действие, ни один по-настоящему законченный жест. Женское как внесмысловая составляющая всякого смысла. Как та атмосфера, сгущения которой никак нельзя предугадать: она оседает мужскими слезами и/или дружбой. Массой самых разных вещей.

Подчеркнем: Альмодовар ни в коей мере не выводит женщин из игры. Даже погруженные в летаргию, женщины участвуют практически во всех сюжетных поворотах. Именно так и нужно понимать их роль. Женщины всегда соучаствуют, и культурные стереотипы их пассивности (а теперь и активизма) питаются столь же стереотипическим представлением об обществе. Об обществе, в котором живут мужчины и женщины? Правда? Только эти два пола? Эти две социальные роли? Но женщины у Альмодовара не имеют отношения к данной оппозиции. Женщины у Альмодовара расширяют любые существующие дефиниции, например, своей любовью к трансвеститам («Все о моей матери»). Это не остаточное чувство (любовь к бывшему мужчине) и не тайное лесбийство, но непререкаемое уважение к другому — вот он, настоящий «третий» пол. Женщины у Альмодовара не пассивны и не активны. Они всегда уже есть, как неловко ни звучала бы такая фраза. Их пассивность и активность производны от обстоятельств и партнера (не забудем: танец переменчив), но всякий раз ими полнится — уже наполнен — мир. И в этом смысле можно утверждать, что они всегда у истоков сообщества, но при этом остаются внесоциальными, то есть свободными от принятых обозначений. Женщина — как подразумеваемый агент коммуникации. (Так у Фрейда: эротическая шутка действенна только благодаря своеобразному треугольнику. Помимо рассказчика и слушателя обязательно должна быть женщина, присутствие которой, зачастую полагаемое, запускает в ход коммуникационный механизм.) Но ее там, повторяем, может и не быть. Она, женщина, даже может погрузиться в кому, и тем не менее успех дела по-прежнему зависит от нее. Женщина, чье отсутствие-присутствие как раз и передано комой, формирует новые сообщества, мы могли бы сказать — новые пары, имея в виду, скажем, тех же Марко и Бениньо, только в паре этой присутствует также и Она. Альмодовар блестяще справляется с задачей — он не просто снимает фильм о женщинах (еще один фильм), но и не боится «истончить» их до самой неуловимой атмосферы. Это та взвесь, из которой возникают слова и образы, события и вещи. Взвесь, которая пронизывает весь его кинематограф.

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Диалоги с всевышним

ПЯТЬ ЗВЕЗД

Божественная глухота. Как чистое кино фильм Киры Муратовой стоит поперек коммерческого мейнстрима.

Там — крутая динамика. Тут — сомнамбулическая заторможенность. Там — кибер-машинерия. Тут — «киндер-сюрпризы»: лепет детишек, хрюканье поросят, мяуканье кошек — все живое, животное, бессмысленно трогательное, беспомощно честное. Там — старательное сгущение непосредственных «смыслов» при вакуумной бессмысленности сверхзадачи. Тут — исступленное напряжение сверхсмыслов при бессмысленности непосредственных задач, разряженность атмосферы, одуряющие повторы многозначительных реплик без надежды, что

кто-нибудь что-нибудь услышит. Там — монтаж «клипов», тут — выматывающая «длинность» прямого действия. И — непробиваемая безответность общения, копящего ярость. И — срывы в истерику.

Скандал за семейным столом. Скандал в церкви. И то и другое — «без последствий». Ритуальное таинство венчания переплетается с профаническим хамством: публика чешется, сплетничает, хихикает, стоически терпит службу. Святость и мерзость не замечают друг друга. Искренняя молитва высвечивает жизненную грязь. Или, наоборот, «сор» жизни помогает высветиться чистому порыву к богу. А скорее всего, и то и другое.

Фильм называется «Чеховские мотивы».

Спонсор персональной подрубрики Л.Аннинского — кинотеатр «Пять звезд».

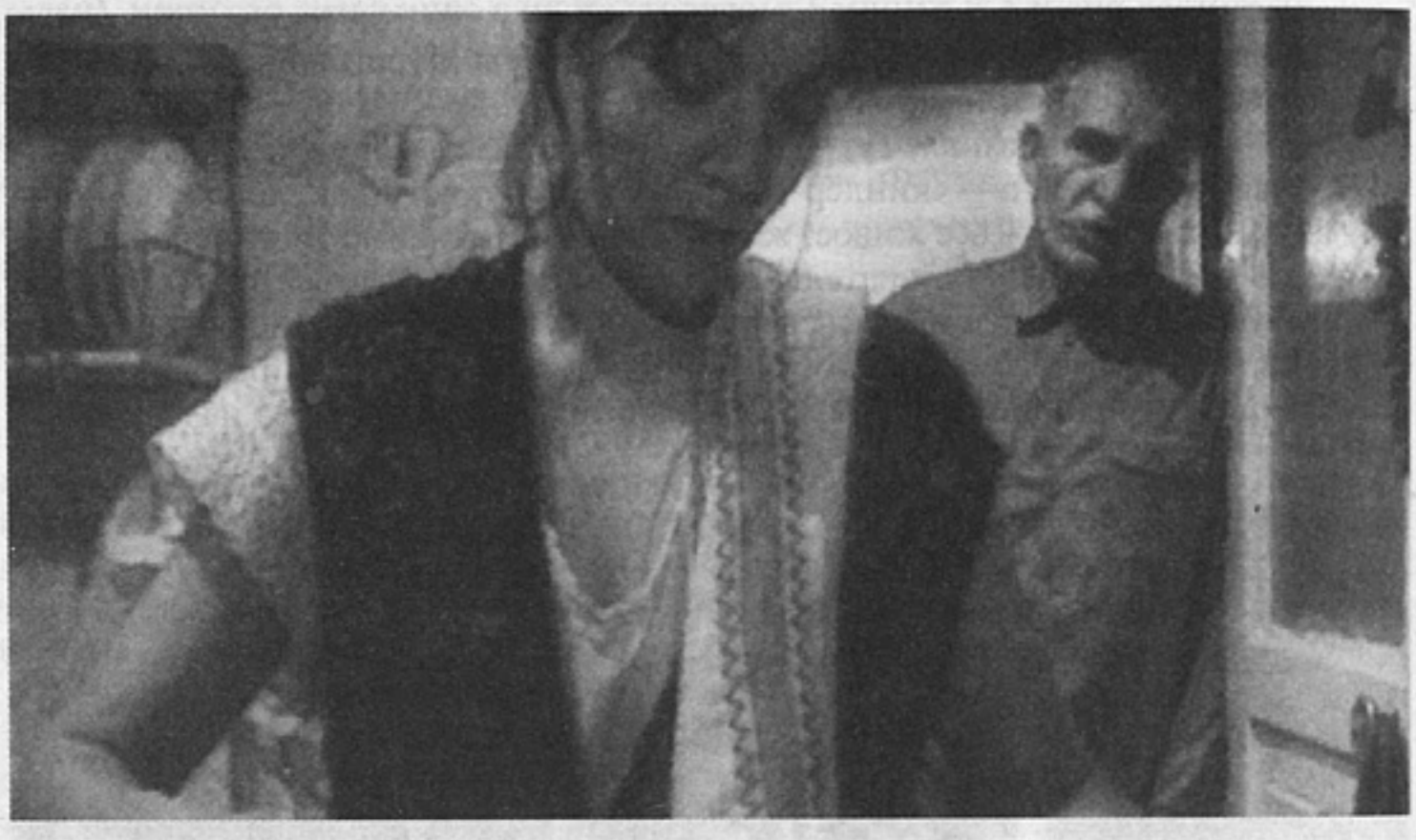
Не хочу вспоминать, какие именно мотивы положены тут в основу диалогов. Не затем же Кира Муратова снимает современное кино, чтобы еще раз проиллюстрировать изъезженного классика. Она снимает кино, чтобы сказать нам о нас.

Если уж на то пошло... Чехов говорил: люди едят, пьют, болтают, не замечая, что в это время рушатся миры.

У нас: миры рушатся, и мы это знаем. Мы едим, пьем, болтаем, заклиная, заглушая в себе это знание. Мы терпим друг друга, сжав челюсти, — боимся сорваться в апокалипсис. Мы разбиваем лбы в молитве, понимая, что бог нас не слышит и не услышит. Мы переносим на него нашу оглушенность. Мы живем, как после взрыва. Или перед взрывом.

Это невыносимо. Это привычно. Это как жизнь в зазеркалье, по ту сторону бытия. Куда сто лет назад и проводил нас, загадочно улыбаясь, вежливый человек в пенсне и с бородкой.

Господь не замечает? Когда утреннее злобное раздражение сорвано на жене и надет служебный китель с погонами, вы понимаете, откуда в ледяных глазах Виктора Соловьева такая беспощадность и почему он наделяет такой жестокостью своего героя — это майор внутренней службы, тюремщик.



Когда он носит на руках своего полупарализованного сына — в соответствии с «низкой» стилистикой фильма носит в туалет, — вы чувствуете и другое: какая безнадежная любовь погребена под злобой и горечью.

Когда в фильме, наглухо стиснутом сверхкрупными «физиологичными» планами, единственный раз открывается общий план, — вы видите, как по тюремному двору беззвучно движутся колонны зэков, словно призраки во мгле сна.

Единственный просвет — отдушина — кусочек неба, — в которое запущен змей.

«Змей» — название фильма Алексея Мурадова. Вы можете домыслить традиционные обертона: змей — мудрость, целительность яда, обоснованность зла во спасение. Здесь змей — бумажный, нечаянная радость мальчишки в инвалидной коляске, которого отец вынужден защищать кулаками и от жестокости его сверстников, и от такой же невменяемой взрослой пьяни. Диалог ведется оскорблениями, потом кулаками, потом ногами по упавшему.

Понять высший смысл диалога помогает нам дворовый выпивоха, когда роняет недопитую бутылку и пеняет ей: «Я тебя не просил падать... Мы так не договаривались». Главное — «договориться», свалить со своей головы на чужую. Увидев, как две веселые бабенки в конце двора обливаются ледяной водой из колонки, добавляет: «С богом договориться хотят».

Высоцкий из далекого динамика хрипло договаривает то, о чем не умеет сказать майор тюремной службы и о чем мычит его пьяный сосед, — то самое, о чем просят все прочие горемыки квартала: «Чтобы чаще господь замечал».

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам
ечати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

инотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

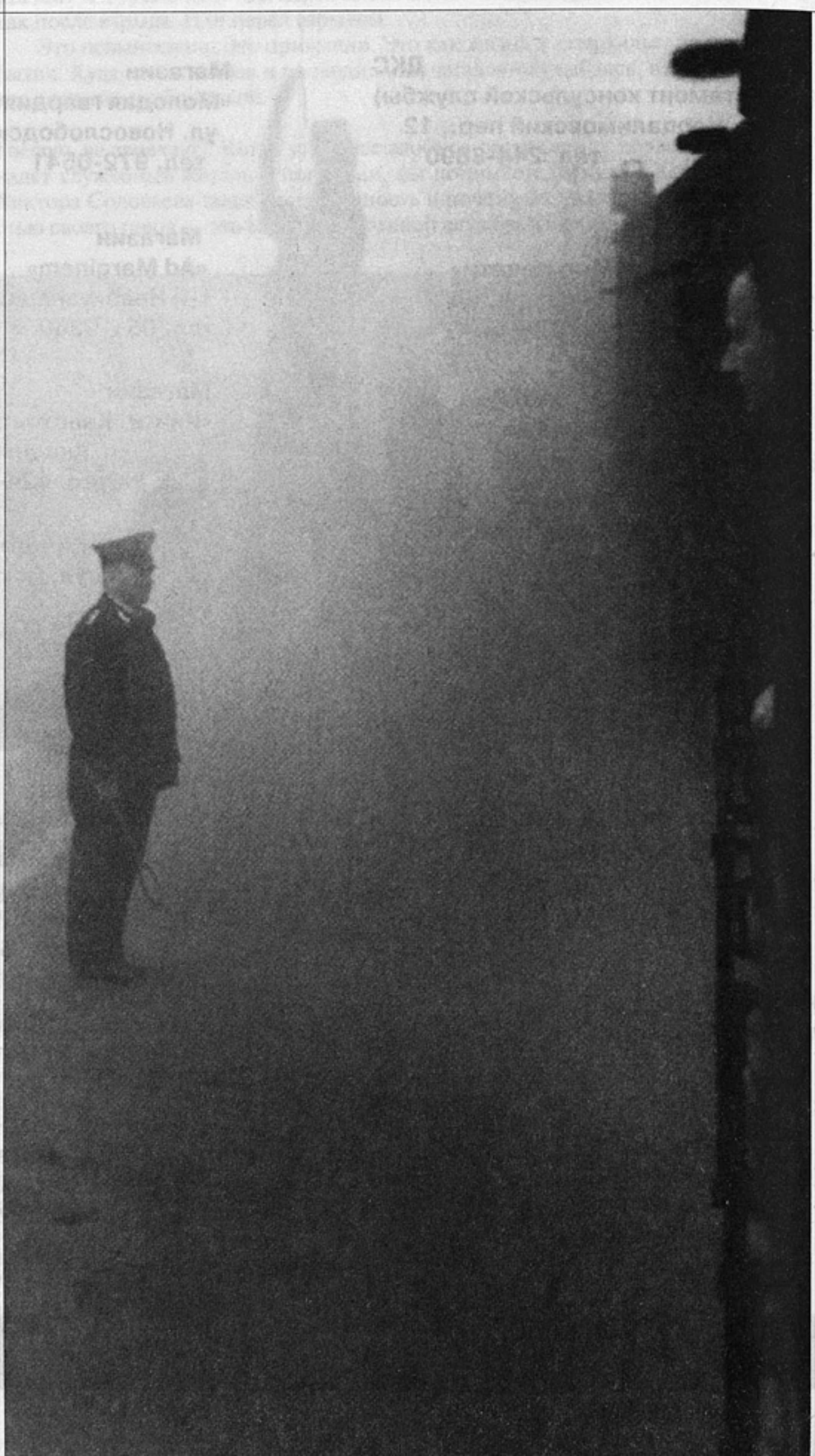
Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

К О М М Е Н Т А Р И И



МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Как я стал фашистом

Чего-то подобного я ждал, но, как пел Виктор Цой, «знал, что будет плохо, но не знал, что так скоро». «Честно говоря, я не вижу особой разницы между М.Трофименковым и подонками, установившими заминированный антисемитский плакат. Ну, читал Трофименков побольше... Впрочем, разница, конечно, есть: это разница между подстрекателем и исполнителем преступления» — это из статьи, целиком посвященной моей скромной персоне, в петербургской еврейской газете.

Под Аничковым мостом поймали Гитлера с хвостом.

За что — понятно. Член жюри литературной премии «Национальный бестселлер», я проголосовал за роман Александра Проханова «Господин Гексоген». Так же проголосовали критик Владимир Бондаренко и председатель жюри банкир Владимир Коган, благодаря чему роман получил премию, а Эдуард Лимонов — жизненно необходимые для защиты, если не для выживания, деньги, благородно переданные ему Прохановым. На вопрос «как ты мог?» я уже устал отвечать. Тем более что мои резоны — скучнейшие. Премию дают не человеку, а книге, а книга — выдающаяся. Кроме того, ни один из иных текстов, претендовавших на премию, и рядом с ней не стоял. Если меня достают, я нахожу идеологические резоны. Роман — антивоенный и антитоталитарный, бросает вызов господствующему конформизму и верноподданничеству. Кроме того, как заметил на вручении премии Артемий Троицкий, в советских лагерях дружно сидели вместе славянофилы и западники, ортодоксальные марксисты и энтээсовцы. А в современной России, если интеллектуалы, забыв клановые различия, не объединятся, лагерная идиллия вполне может повториться.

В этой истории много смешного. Смешно, что меня, отчасти еврея и, безусловно, левого, называют антисемитом и фашистом. Смешно, что в середине 1990-х Сергею Курёхину пришлось оттаскивать от меня взбешенного Александра Дугина, которого я в газете уличал в фашизме, а теперь и сам по-дугински ответил на нанесенное мне аналогичное оскорбление. Смешно, что в статье вообще не упоминался решающий голос Владимира Когана. Ее автор понимал, что обвинять Когана в антисемитизме более чем нелепо, да и страшно, наверное, на банкира переть. Неудивительно, что, когда я рассказал Сергею Сельянову, что с такого-то числа являюсь фашистом и справку предъявить могу, он вышел из своего фирменно невозмутимого состояния и захохотал.

Но в его смехе был невеселый оттенок. Типа: «Добро пожаловать, нашего полку прибыло». Оглянулся я окрест, и душа моя смятением наполнилась. Понял я, что вокруг меня сплошные фашисты или, во всяком случае, люди, удо-

стоившиеся в последние несколько лет такого клейма. И всех этих людей я знаю и уважаю за их фильмы и книги, с некоторыми дружу. И, по здравому размышлению, решил, что компания подобралась неплохая.

Философ Александр Секацкий всю жизнь пишет сугубо академические статьи о «духе воинственности». Когда он нисходил на некую нацию (на немцев первой половины XX века, на израильских евреев послевоенных лет), когда оставлял ее в покое. Стоило ему выступить в петербургской городской газете на ту же тему после 11 сентября, как либеральная интеллигенция объявила его фашистом. Притом, что при реальных проявлениях пресловутого духа ни в Чечне, ни в Югославии она не протестовала и не протестует.

Писатель Павел Крусанов — «фашист», поскольку в блестящей фантасмагории «Укус ангела» передал не только ужас империи, но и ее ужасную красоту. К тому же заявил в интервью, что только империя могла построить такое чудо, как Петербург. Святая правда, между прочим. Если нужны свидетельства в защиту Крусанова, то роман завершается тем, что император Иван Чума в своем имперском безумии спускает на мир Псов Гекаты. Один изощренный критик объявил Крусанова до кучи еще и антисемитом, поскольку в романе нет ни одного еврея и не затронут еврейский вопрос. Следовательно, взгляд автора на пресловутый вопрос столь чудовищен, что он даже не рискует его высказать.

Сергей Овчаров — «фашист», поскольку в «Сказе про Федота-стрельца» появляются милейшие летающие хасиды, словно сошедшие с картин Шагала и честно пытающиеся спасти Федота каждый раз, когда царь-самодур загоняет его в тупик.

Алексей Балабанов — «фашист», поскольку в «Брате» дал трезвую и безжалостную картину воспитания молодого человека в России 1990-х. Первая параллель, которая возникла у меня после каннского просмотра «Брата», — столь же трезвый и столь же безжалостный «Лакомб Люсьен» Луи Малля. Параллель получила адекватное подтверждение: ведь Малля на родине тоже объявили если не фашистом, то адвокатом фашистов и довели его до отъезда в Америку.

Сергей Сельянов — «фашист», поскольку продюсирует двух вышеупомянутых «фашистов», Овчарова и Балабанова. С ним все ясно.

Выводы. Отечественная интеллигенция в очередной раз проявляет свою легендарную трусость. Гораздо безопаснее ловить так называемых «фашистов» в своем кругу и засыпать с чувством выполненного гражданского долга, чем протестовать против геноцида в Чечне, выжигания робких посевов гражданского общества, худо-бедно, но появившихся при Ельцине, против антисоциальной политики, преследований национал-большевиков. Крусанов с Сельяновым ОМОН не пришлют, на ночной улице не искалечат, с работы не выгонят. Кроме того, наша интеллигенция под «фашизмом» понимает лишь фашизм классический, образца 1930-х, со свастикой и антисемитизмом. Фашизм в ее понимании оказывается неким абсолютным злом, не имеющим конкретных исторических и социальных причин. Как следствие, накладывается табу на изучение исторического фашизма и отвергается сама идея, что фашизм в его историческом маскарадном прикиде ныне не актуален и не опасен. Опасен же фашизм, переодевшийся в цивилизованные одежды и пропагандирующий, к примеру, идею всемирного исламского заговора, успешно заменившую идею всемирного заговора еврейского. Все ищут фашистские проявления лишь в сфере маргинальной, будь то уличное хулиганство или философские трактаты, но ни в коем случае не в сфере властной.

С гордостью именуя себя правыми, наши интеллигенты и известные политики не задумываются о том, что тем самым берут на себя ответственность за сомнительную генеалогию: Пиночет ничем не лучше Пол Пота. Если обратиться к одной респектабельной ежедневной газете, безусловно, считающей себя защитницей «либеральных ценностей», мы обнаружим там вещи, не менее чудовищные, чем некоторые пассажи из «Завтра», но тем более опасные, что опубликованы они не в откровенно пропагандистском издании. Подобострастное интервью с чилийским генералом-карателем Красновым, потомком атамана-коллаборациониста, казаки которого так зверствовали в Югославии, что волосы вставали дыбом даже у Владимира Шульгина. Апология «православному во-

инству», сражающемуся в Чечне, а по соседству — презрительные, на грани расизма, соображения о мусульманах, которые сравниваются с чапековскими саламандрами. Естественно, газета гневно осуждает присуждение «Национального бестселлера» Проханову и при этом именует Владимира Когана представителем «банкирского народа», пытающегося премиальной взяткой искупить вину своих соплеменников перед Россией. Ни больше ни меньше. Газета, конечно же, протестует против показа «Падения Берлина» по телевидению и в преддверии принятия Закона об экстремизме с неподдельным изумлением открывает для себя существование скинхедов, но при этом лоббирует восстановление смертной казни. По-моему, такие взбрыки буржуазного сознания Герберт Маркузе и имел в виду, когда говорил о фашизоидности внешне демократического общества, то есть о его готовности реагировать на сильные раздражители вполне по-фашистски.

А события прошлого, действительно, способны повторяться, как в дурном сне. Мой учитель Яков Борисович Иоскевич рассказывал, как в декабре 1941 года в Ростов-на-Дону вошли немецкие войска. Четырнадцатилетний Яков, конечно, как мальчик из хорошей семьи говорил по-немецки и, вместе с сестрой, вежливо поинтересовался у первого встреченного офицера вермахта, правда ли, что нацисты собираются убивать всех евреев. Слегка ошалев, офицер, конечно, гневно опроверг эти слухи, но посоветовал детям бежать из города. Потому, что «мы-то — солдаты, а вот за нами придут другие, убийцы». Точно такую же историю спустя несколько лет я прочитал в газетном репортаже. В нем рассказывалось о том, как через взятое село шли танки, и солдаты, сидевшие на броне, кричали жителям: «Уходите отсюда! Мы вас не тронем, но за нами идут убийцы». Дело было в Чечне.

ВИНО ИЗ ОДУВАНЧИКОВ

АЛЕКСАНДР ХВАН

Письмо

Дорогие продюсеры! Я очень люблю кино. Каждый раз, когда смотрю хорошую картину, меня не покидает ощущение, что я в большей степени присутствую в созданном для меня заэкранном пространстве, чем в том помещении, где происходит просмотр. Я не сумасшедший и прекрасно осознаю, что воздействующее на меня изображение ограничено прямоугольной рамкой, что оно находится передо мной и вовсе не покрывает все поле зрения, что у звука, который завораживает меня, есть источник, расположенный примерно там же, где и экран. Все это не мешает мне. Напротив, именно единое направление моего внимания и позволяет мне подчиниться звуковой и изобразительной структуре, которая вызывает восхитительный эффект существования более подлинного, чем в физической реальности. Если вне экрана появится какой-либо источник света, если справа или слева, а тем более сзади раздастся какой-то звук, я с досадой чувствую, что меня вынули из желанного пространства и вновь погрузили туда, где, увы, пребывает моя телесная оболочка. К сожалению, я очень часто испытываю подобный дискомфорт при просмотре фильмов, снабженных по последнему слову техники стерео- и/или окружающим звуком. И не важно уже, является ли то пространство, в которое я «опрокинут», реальным или иллюзорным, в любом случае оно — не то, где я хотел бы находиться.

В кинематографе, несомненно, происходит технологическая революция. Ее плоды столь существенны, что у многих создается впечатление второго переворота в киномышлении, переворота, равного тому, что принес в свое время сам приход звука. Аналогия вполне уместная и плодотворная, не стоит только считать ее абсолютной. Да, появление Dolby stereo, а тем более Dolby Surround существенно раздвинуло рамки возможностей нашего ремесла (слово «искусство» я не употребляю умышленно). Снова остро встает вопрос: какая же из двух ипостасей – аттракцион или структура — является ведущей для его развития? Этот вопрос напоминает другой: что было раньше — курица или яйцо? И ответ на него все-таки есть: яйцо содержало в себе курицу — в эмбриональном состоянии эти две стадии неразделимы, неразличимы, представляют собой, по сути, одно и то же, и только определенная ступень развития разводит их во времени, заставляет чередоваться, предшествовать одна другой и вытекать одна из другой.

Точно так же две стороны кинематографа сосуществовали в неразличимом виде в протофильмах Люмьеров, обозначая себя мощным явлением, которое можно назвать фундаментальным признаком кинематографичности — эффектом присутствия (чем, кстати, кино в первую очередь и отличается от телевидения и прочих экранных собратьев). Немое кино выработало систему изощренных приемов структурирования движущегося изображения, и зрительское восприятие, наученное этому языку, уже не могло удовлетворить свою потребность в этом эффекте только зрительными аттракционами вроде люмьеровского поезда, нуждаясь теперь в монтажном ритме, смене крупностей, изменении точки зрения и других элементах структурного мышления.

Появление звука заново акцентировало аттракционную сторону, вызвав же-

лание продвинутых мастеров кино «нагрузить другую чашу весов», осмыслить новый компонент экранного искусства как долгожданную составную часть чаемого — звукозрительного — континуума.

Кинематограф, таким образом, осваивая новые технологии, до которых он всегда был охоч, каждый раз вспоминал о своей балаганной природе, но затем, словно стесняясь ее, спешно интегрировал новые выразительные средства в область структурно-монтажного мышления, притворяясь, что так всегда и было. Этот процесс происходил при появлении звука, затем — цвета, компьютерной графики и т.д. Что-то отвергалось, например, стереоизображение. Освоение чего-то откладывалось, как было с циркорамой. Незыблемыми оставались внутренние, имманентные причины, по которым это происходило. Кинематограф, с одной стороны, совершенствовал, а с другой — охранял свою сущность как искусства, способного одаривать воспринимающего субъекта реальностью, превосходящей физическую ощущением законченности и полноценности.

Аналогия с эпохой появления звука на этом кончается. Та, первая, революция очертила круг органов чувств, к которым адресуется новое искусство, ограничив их число двумя — зрением и слухом. Именно эти две из пяти групп рецепторов дают человеку возможность ориентироваться в пространстве и времени. Вообще, по-настоящему наше дело должно было бы называться не звукозрительным, а пространственно-временным. Именно поэтому все попытки сделать кинематограф обонятельным, осязательным и т.п. бесплодны. И именно поэтому так жаден он до любых технических новшеств, позволяющих ему воздействовать на реципиента изображением и звуком. Новых изобретений и технологий будет еще предостаточно, появление в кино синхронизированного звука произошло один раз.

Касается это и изображения. Отчего зашли в тупик все изыскания в области стереокино? За ненадобностью! Попытка придать киноизображению третье измерение оказалась ненужной по простой причине: третьим пространственным измерением кинематограф обладал и так — перспектива геометрическая и «воздушная», второй и третий планы, позже — то движение камеры, которое имеет своей целью отделить объект от фона. Все это уже обеспечивало эффект объемности. Тогда как создание стереоскопической *иллюзии* в рамках фотографии было всего лишь аттракционом.

Кинематограф в потенции обладает свойством охватывать куда большее число измерений, чем те три-четыре, к которым мы привыкли в дневной жизни. Возьмем, например, известный прием смены цветного изображения монохромным — что за причуда! Зачем это? А просто это два разных пространства, у каждого из них три измерения плюс время. Сколько получилось? Семь, восемь? Прибавьте звук. Такой полнотой бытия мы обладаем лишь в сновидениях, а просыпаясь, погружаемся в унылые три и можем только вспоминать — неверно, искаженно... Кино, когда изгоняет нас из своего лона (зала), дает нам почувствовать, что такое Платонова пещера. И нам хочется выйти из нее (из дневного мира), вернуться в свет истинной жизни (в темноту зрительного зала). Такова потребность любого — отвечаю: любого! — зрителя.

Что же нам делать теперь, когда однодорожечный монозвук кажется музейной архаикой и картины, записанные не в Dolby, не могут привлечь в кинозалы зрительские массы? Когда компьютерный монтаж и цифровая камера вытесняют ощущение живого целлулоида? Разумеется, осваивать новоявленные чудеса и пользоваться новыми инструментами. Не надо забывать, что инструмент всегда лишь служит какой-то цели, а вовсе не *порождает* ее.

Тогда, в 30-е, к мозговому штурму призвала светлые умы новая ситуация (заметим в скобках, что основы теории звукового кино закладывались почти поголовно практиками), и произошел действительно фундаментальный переворот в мышлении. Нынешняя революция не столь радикальна, как это представляется некоторым, и, хотя и нуждается в осмыслении, вовсе не останавливает творческий процесс. Пока могу сказать вам одно: использование звука Surround с целью продажи за короткое время наибольшего числа билетов похоже на забивание гвоздей микроскопом.

Замена *эффекта* присутствия его *иллюзией* очень быстро вызовет отторжение тех самых масс, которые вскоре распознают суррогат в том, что им выдавали за питательную пищу. Мой добрый вам совет: доверяйте ощущениям «страшно далекой от народа» кучки эстетов — эти ощущения правильны и очень быстро становятся всеобщими. В этом можно убедиться, вспомнив, как быстро художественные достижения «высоколобой элиты» становились достоянием массовой культуры.

ПОВРЕЖДЕНИЯ И НАВАЖДЕНИЯ

ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

Повреждения — наслаждения — наваждения

Гордо, терпеливо требуйте долива...

Персонаж пиранделловской комедии «Наслаждение в добродетели» Анжело, «красивый мужчина, не сказать — Адонис, но красивый мужчина, настоящий дворянин из рода Бальдовино», карточный игрок и наемный муж, решает переменить свою жизнь, сообразуясь с Рене Декартом.

Картезий (то есть Декарт) утверждал, что если б сновидения отличались последовательностью, то нам никогда бы не удалось отличить грезы от действительности. И вот кавалер Бальдовино, лично-единичное бодрствование которого приходилось на время массового сна (ломберный стол, свечи, прикупы до утра — сами знаете, как это бывает), меняет местами день и ночь. Он начинает вести добропорядочное существование и втягивается в это занятие, получая нарастающее удовольствие как от самой добродетели, так и от последовательности в ней. Между тем окружающих праведников сошествие грешника со стези порока отнюдь не радует, наоборот — ставит на уши.

Если некто беспутен, его осуждают. Если беспутный исправляется, осудители приходят в замешательство. Почему такое? Во-первых, потому что исправленному всегда верят туго (и правильно делают). Во-вторых, потому что среди праведных вакантных мест мало, а то и совсем нет. По закону всяких там сосудов, когда кому-то вздумается стать хорошим, кто-то должен сделаться плохим. Все везде расписано, и вас тут не стояло. Вас ист дас?

А коли так, то нужно ль шевелиться? Не правильнее ли сразу и окончательно расслабиться, получая удовольствие от хождения под себя? Тем более, окружающая нас со всех сторон действительность такова, что неизвестно от чего к чему идти, что исправлять, а что так оставлять. Кругом чад от горящих на местах торфяников и от повсеместной порчи нравов.

Повреждение нравов на Руси наблюдал двести с лишком лет назад князь Михайло Щербатов: «...взгляну ли я на полки наши, я вижу, что войска наши ни удовольствованы ни оружием, ни хлебом, ни одеждою; в чины в оных не по достоинству, не по храбрости и не по заслугам, но по трусости и по защищению временщиков достигают, предводительствуют ими иль младые распутного жития, иль не знающие и неискусные люди, которых все достоинство состоит иль в свойстве с временщиками, иль в искусстве льстить; взгляну ли я на флот, в нем то же обретаю; взгляну ли я на торговлю, то вижу купцов, утесненных, без кредиту, без денег и торгующих под именами вельмож, и вся прибыль, которая бы

должна была на целое государство разливаться, токмо в руки пяти или шести человек приходит; взгляну ли я на государственные доходы, те вижу похищены, разграблены и столь истощены, что на самые нужды государству недостает; взгляну ли я на внутреннее правление, то уже тут, конечно, сих зол и мерзости обретаю, вижу законы нарушенные, правителей неосмысленных, не защитителей народа, но и грабителей, нимало о обществе не помышляющих, а токмо о своих прибытках, вижу правосудие, за деньги продаваемое, града по случаям и за корысть отдаваемые в грабеж, подданных утесненных ... достоинство и добродетель изгоняему»[1].

Щербатов надеялся излечить повреждения добродетели рачительным и нравственным самодержством, примером, подаваемым благородным сословием, а также честным исполнением повседневных дел. Такими были упования во второй половине осьмнадцатого века. А на что рассчитывать нам в столетии двадцать первом?

На президента? В повести «Зеленый фургон» начальники угрозыска в маленьком южном городке получали от благодарных обывателей сапоги желтой свиной кожи с кисточками и впадали в спячку. С Владимиром Путиным близкое к нему и благодарное за эту близость население, судя по новостным клипам, начинает разговаривать как с самодержцем. Как всегда: вместо деловой этики этикет кистями. Но Путин бодрячок, конспиратор и упрямец. Может, эти свойства не дадут ему спать на ходу? Или плясать под чью-то дудку? Или выделываться, как его предшественник? Это, конечно, только надежды.

Насчет благородного сословия уже было сказано: если польза от призвания на Русь Рюрика ясна не всем, то ясности с призванием Рюриковичей вообще никакой нет.

Этика малых дел? Это теплее, но об этом в конце. Щербатову, в отличие от некоторых других представителей, как он выражался, *аристократии*, и в голову не приходило рассчитывать хоть в чем-нибудь на силу, которую со средины позапрошлого века многие считают спасительницей Отечества. Читатель правильно меня понял, я говорю о народе. Давайте вспомним недавнее событие, в котором народ действительно проявил себя некоторым единством. И хотя это событие совершалось в телевизионной выгородке, а следовательно, было в большой степени маревом, наваждением, в нем присутствовала и посюсторонность, с которой приходится считаться и когда гаснет волшебный фонарь.

А что случилось? Разве свободное российское телевидение впервые окучивает срамоту бытия? Вспомнить хотя бы познеровских подмасочников или шестиканальских ясамок. Кажется, все наелись плавучими шоколадками, никого подобным нынче особо не удивишь, и вдруг страна встает на дыбки. Доброе утро, страна. Словно бы весь наш огромный когтисто-шерстистый народ в едином порыве очнулся от спячки, чтобы последить за мелкими совместно спящими паучками в стеклянной банке.

Ведущая ТВ-6 в конце передачи, посвященной застекольникам, сказала, что они, как к ним ни относись, — это жизнь. В самом деле, а как к подобному относиться? Это тоже жизнь? Или это не жизнь? Или это и есть жизнь? Надувные девушки под видом эфирных созданий — миражи или реальность, данная в ощущениях? Вдруг СМИ раздувают значение таких вкраплений в повседневность, но почему? А толпы подглядывателей и подслушивателей — не знак ли это общего повреждения нравов? Остановима ли порча нравов, если она на самом деле происходит? Насколько необходимо и насколько возможно отстаивать оскорбленные добродетели?

Разгадка шарады, по-моему, в том, что передачка «За стеклом» оказалась необычной, я бы даже сказал, свежей *новостной* программой. Новости (назовем их посланиями), как известно, бывают трех видов: хорошими, плохими и неновыми.

И вот хорошее послание от программы «За стеклом»: в России допустимо

[1] Цит. по: Эйдельман Н. Я. Комментарий. О повреждении нравов в России князя М.Щербатова и Путешествие А.Радищева. Факсимильное издание. М., 1985, с. 23.

совместное сосуществование нескольких разнополых людских особей. Причем сосуществовать можно, оказывается, и без привычных украшений быта, типа отборных шуток, заразительного смеха или поножовщины. Зрителям показали *пресную и скучную* жизнь, которая нынешним душепитателям — инженерам и офицерам человеческих душ — похоже, неинтересна по умолчанию (иначе зачем им, прикармливая российские народности своими духовитыми хлебами, обязательно наблещивать эти хлебы сукровицей и яичными ингредиентами?). Им, может быть, неинтересно, а мы нежданно-негаданно подглядели русскую, народную, простую, хороводную — хотя и мимолетную, хотя и промипискуитетную — повседневность. Неинтересные люди неинтересно толкутся в душевых кабинках, неинтересно сварятся, неинтересно любятся, а получилось довольно-таки интересно.

Так что: «Сограждане, братья и сестры! Тусклая повседневность и вправду тускла, но она же и содержательна, и увлекательна: смотрите, не промахнитесь, когда с нею столкнетесь. Люди, будьте с обыденностью по-хорошему бдительны и метки в клетке!» Нехудшая вышла весть, хоть, допустим, она и коряво послана. Нет? А по-моему, внушает.

Новость второго послания не нова: у черного кобеля не отмоешь шнобеля. Смута последнего десятилетия бросила на высокие московские берега волну завоевателей, проникнутых тем, что нестоличный уроженец Л.Д.Троцкиий со знанием дела называл «особым цинизмом провинциала». С хищной зоркостью следя за мерзостями нашей жизни (на окраинах они процветают в особо чистом, непуганом виде), залетные орлы и орлицы восприняли огрехи бытия как естественную основу своих личных успехов. Они взнуздали общественные пороки словно бы ту самую библейскую «лошадь во спасение», которая «во всей силе своей» вынесет их к вершинам разнообразных успехов. Это падальщики. Они существуют в осенении огненной верой: «Чем гаже, тем слаже». Они чванятся своей орлиной вознесенностью. Но поскольку вечные ценности есть вечные ценности, в подоплеке их избранничества заключен страх изгойства. Поэтому им мало притоптать мир, им нужно, чтобы весь мир был отпечатком их подошвы. Они хотят, чтобы их вихляющая походка стала образцом общевойскового парадного шага.

На что был расчет застекольных дел мастеров? Не на то ли, что стравленные между собою ребята, взятые из среды, вроде бы давным-давно испорченной всяческими вопросами, включая квартирный, перегрызутся до костей и еще раз покажут, что подл человек и как с ним подло ни поступай, все ему будет по заслугам и все мало? Что ж, подтверждение человеческой подлости — ведущая потребность анаэробной нравственности.

А что вышло? Гладиаторы застеколья вступили в схватку между собой, но не по правилам владельцев стеклянного цирка, а по своим правилам. Они оказались обычными, даже слишком обычными людьми. Но — людьми. Они вели себя порой, как кролики, как речные крыски, но когда их подталкивали (с подножками и подначками) переступить черту между слабостью и подлостью, они сопротивлялись, не давались и, в общем, устояли на ногах. Эффект эскалатора в метро: если он вдруг делает нечто необусловленное, например, остановку, чувства обнаруживают бессознательную готовность к восстанию, о которой обычно и не подозреваешь.

Когда стравливаемых ребят пытались возбудить пакостными подначками (типа слуха, что проект прикрывают и наград не будет), чувствовалось, что молодые люди восставали не только против подначек, но и против пакостности как таковой. Малые мира сего, посаженные в банку, в посрамление великих и ужасных властителей банки, показали, что и для малых сих подлость не есть нечто безусловное. Подопытные кролики были нравственно выше кролиководов. Вот вам и кролик, смешной до колик. Видимо, нормальный человек все-таки лучше, чем сам себе кажется. Это второе доброе послание из застеколья.

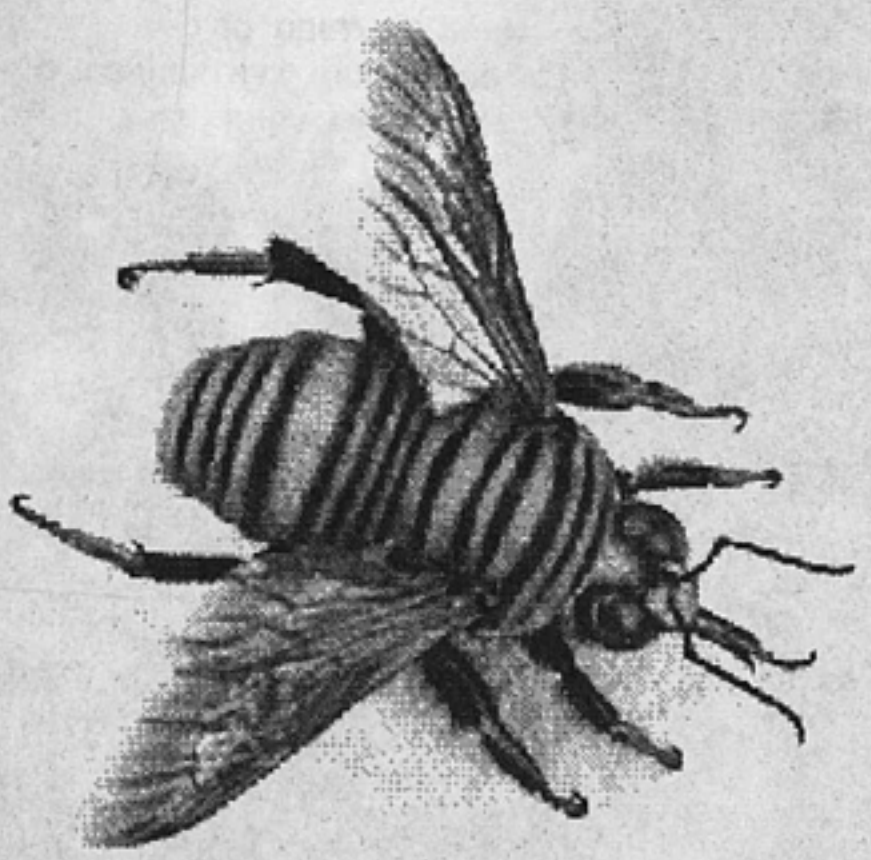
И еще. Я почему-то думаю, что спастись от свинцовых ингредиентов телехрусталя участникам программы помогли именно зрители, то есть народ у телевизоров. Тот самый пресловутый народ. Это выползковая точка зрения, что народ только и ждет, чтобы перед ним растелешились и сваляли что-нибудь по

всем по трем. А у ребят из народа, попавшим в телевизионный случа́й, похоже, было другое — вполне безотчетное — ощущение, что народ многое позволит, но многое и не спустит. Противопоставленность убеждения, что публику можно по-всякому урыть, и чувства, что на людях все-таки не стоит зарываться, — главная нравственная разводка программы «За стеклом».

Участники первого застеколья растворились в небытии. Телевизионщики теперь застеклили «Окна» — новую программу, где народные представители с шумом, смехом и мордобитием кричат обо всем (точнее: черт знает о чем). Народные? Нет, все-таки народ это не те паршивцы и паршивки, с которыми хорошо себя чувствует пострел Нагиев. Народ в основном работает, неизвращенно любит своих близких и вершит небольшие, но жизненно важные дела.

Такова у малых сих этика малых дел. Да, этой этике не благоприятствуют обстоятельства, но обстоятельства, в отличие от людей, невыносливы и непредусмотрительны. Если им оказать сопротивление, они могут и сломаться.

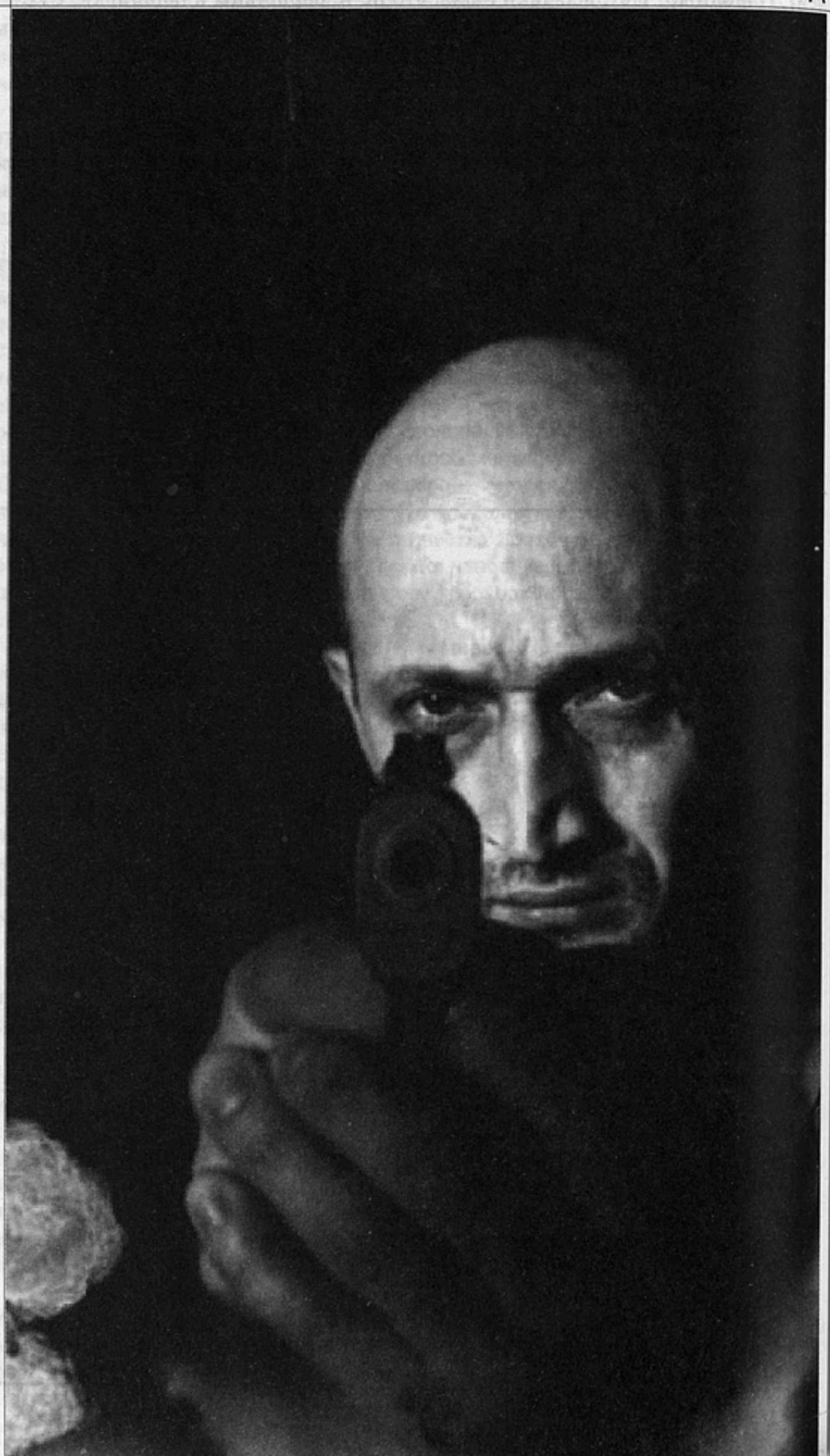
Хотя бы от неожиданности.



Female Wasp

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru



«Антикиллер»,
режиссер
Е.Кончаловский

ГОША КУЦЕНКО:

«Я бы полетел куда-нибудь...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Гошу Куценко на самом деле зовут Юра. Он слегка заикается и с любопытством слушает собеседника, вслушивается в его вопросы. В Гоше нет ничего от того коварного, хищного и жестокого человека, которого он практически всегда представляет на экране. Общаться с ним необыкновенно легко. Мне рассказывали, что к Гоше всегда можно запросто подойти, заговорить, выпить с ним винца... «Гоша, привет, пойдем поболтаем» — и все. Гоша, предполагая, что это какой-то знакомый (а их у него чрезвычайно много), которого он не помнит, интеллигентно соглашается, делая вид, что вполне осознает, с кем имеет дело...

Гоша ловелас, любит хорошо одеться, ловко развернуться на машине... Ему не удалось сыграть эффектную роль (кроме Лиса в «Антикиллере»), в которой он мог бы явить миру свои способности — быть умным, красивым, талантливым. И он явно страдает от этого.

Куценко уже *не демонстрирует миру* свою лысую «стрижку», свой острый нос и голубые глаза. К тридцати пяти годам он подустал выделяться исключительно таким образом. Он хочет чего-то другого, более содержательного. Но то ли время не пришло, то ли оно уже никогда не придет... И Гоша пытается адаптироваться (как многие актеры) к «среднему формату». Так проще. Он даже разговаривает на «средних волнах», между вполне благообразной умной речью и тусовочным сленгом завсегдатаев баров и ночных клубов. Примерно так же он и играет. И, кстати говоря, вполне трезво себя оценивает, понимая, «продуктом» какого времени является.

Елена Кутловская. Как к вам лучше обращаться — Гоша или Юрий?

Гоша Куценко. Да как хотите...

Елена Кутловская. Мне привычнее — Гоша. Так вот... Гоша, вы оканчивали школу-студию МХАТ, курс Ивана Михайловича Тарханова. Удавалось ли сниматься во время учебы?

Гоша Куценко. Тогда никто параллельно с учебой ничего не делал. Все было перпендикулярно, а не параллельно. Учеба не сталкивалась с работой. Все были бедные, но время было такое, что никто особо не думал о деньгах. Я питался исключительно в институтском буфете, и это меня вполне устраивало, ибо главной задачей было — чтобы не слишком урчало в животе во время репетиций.

Елена Кутловская. А что вы играли в школе-студии?

Гоша Куценко. Что-то из Лопе де Вега, Островского... что-то еще...

Елена Кутловская. Не хотите говорить, что именно, или не помните?

Гоша Куценко. Играл классических аферистов... Комическая стезя была от-

крыта для меня, однако по окончании института меня никуда не взяли. Были какие-то нервные потуги куда-то устроиться. Знаете, такая битва на перепутье. Но в итоге я остался лежать на дороге.

Елена Кутловская. И кто вас подобрал?

Гоша Куценко. Подобрал? Я был никому не нужен и сам собой занимался.

Елена Кутловская. Вы долго «простаивали» без работы?

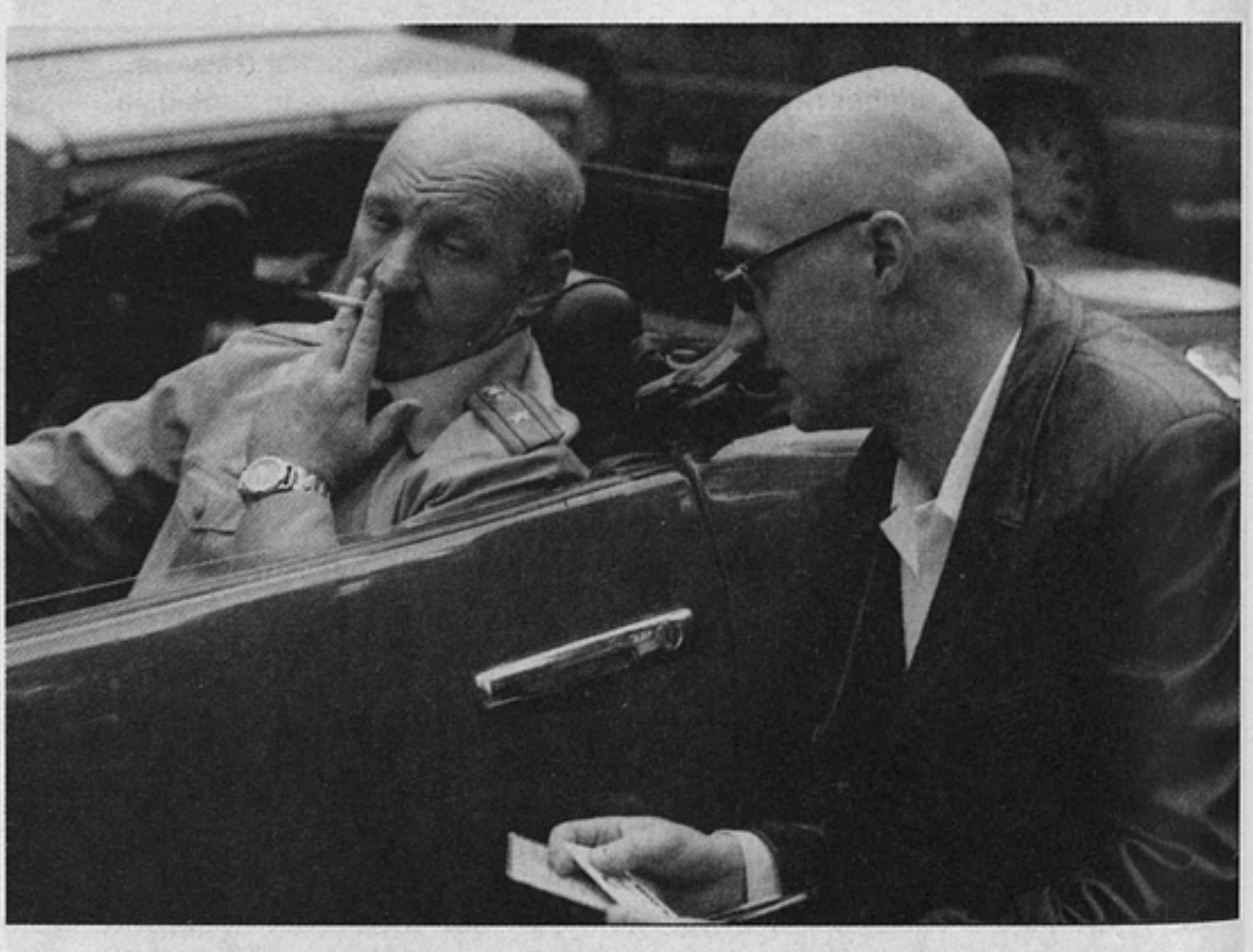
Гоша Куценко. Никакого простоя у меня не было. Я что-то делал, играл в студийных спектаклях. Помните, в конце 80-х — начале 90-х в стране была волна театральных студий... Какие-то доски не доски... Я тогда комплексовал безумно, как все студенты, которые остались без работы, но играл где-то... Помню, была картина «Мумия из чемодана». Еще помню, как в фильме Киностудии Горького я играл сына Горького. Сына звали Максим. Потом прошло года четыре, и мы с товарищами создали рекламное агентство. А потом на ТВ-6 я активно участвовал в программе «Партийная зона»...

Елена Кутловская. Вы очень востребованный актер, но, кроме Лиса в «Антикиллере», не сыграли ни одной большой роли, я говорю и о размере, и о качестве.

Гоша Куценко. Я вот думал: когда же я чувствую себя естественно? Когда у меня на душе хорошо! А если я психологически комфортно себя ощущаю, я всегда убедителен, чем бы ни занимался, какую бы роль ни играл — большую или маленькую. Актера делают не роли, а внутренняя убежденность. Знаете, когда рассказываешь анекдот, ты обречен на успех, если искренне веришь, что в твоем рассказе что-то есть, какая-то «херовинка»! А если хочешь просто произвести впечатление, наверняка будет провал. Моя мысль в чем? Тобой должна двигать какая-то «херовинка», ты просто обязан верить в то, что именно здесь и сейчас нечто эдакое должно вылупиться из яйца.

Елена Кутловская. Именно «херовинка»?

Гоша Куценко. И-мен-но! И будет интересно. Понимаете, я ведь не рос в театральной семье, меня не пестовали лучшие режиссеры, я даже не служил в театре после института. Моя трудовая биография однобока! И мне простительна эклектика в жанровых поисках. Я хулиганю, у меня нет сдерживающих факторов.



«Мама, не горюй», режиссер М.Пежемский

Елена Кутловская. Вы не стремитесь к качеству?

Гоша Куценко. Я стараюсь, и я не медиа-актер. Я не принимал участия в массовых бомбардировках (я имею в виду сериалы), не зарабатывал и не популяризировал себя таким простым образом.

Елена Кутловская. Но в итоге вы весьма популярная личность.

Гоша Куценко. Ну да, когда я шел по дорожке Московского фестиваля, мне аплодировали, хотя это и кажется странным. Однако моя популярность преувеличена. Мне очень нужно серьезное кино, поэтому сейчас, когда мне предлагают роли, я задумываюсь: а не эксплуатируют ли продюсер или режиссер мой имидж?

Елена Кутловская. Какой он, ваш имидж?

Гоша Куценко. Адская смесь цинизма и романтики. Не знаю... Я человек своего времени... В тот момент, когда я сбрил волосы, я был инфицирован цинизмом.

Елена Кутловская. А зачем вы их сбрили?

Гоша Куценко. Это был мой вызов той авитаминозной эпохе... Я имею в виду время конца советской империи и начала российской неразберихи...

Елена Кутловская. Мне всегда казалось, что бриться наголо — это, типа, круто или модно. Кстати, как объяснить моду на лысых актеров — Суханов, Сухоруков, Куценко?..

Гоша Куценко. Ну... Сухоруков бреется, а я уже стригусь... Нет, никак не могу объяснить.

Елена Кутловская. Вам льстит собственная популярность?

Гоша Куценко. Когда мне уделяют слишком много внимания в будничной жизни, меня это закрепощает.

Елена Кутловская. Почему?

Гоша Куценко. Испытываю дискомфорт... Но иногда бывает приятно. Интереснее ощущать популярность на гастролях. В Москве мой офис, Москва — это территория, где очень тяжело расслабиться.

Елена Кутловская. Вы в каких-нибудь спектаклях играете?

Гоша Куценко. В антрепризах. (*Держит паузу и ест морковь.*) Я вообще недостаточно организован, так уж случилось... Наверное, в определенный момент нужно было принимать какие-то решения, всерьез заниматься профессией, пытаться идти путем естественного развития, адекватного моему «я»... Но я предпочел путь экстремальный, провоцирующий. Хотя, может быть, и оказался прав? Экстремальный спорт мощнее аккумулирует природные способности, и это сильнее отдается в творчестве. Когда рискуешь сломать ногу, руку или голову, лучше понимаешь свою природу: твое это или нет.

Елена Кутловская. Но ведь нервные клетки не восстанавливаются?

Гоша Куценко. Нейроны для того и созданы, чтобы достойно умирать. Мне кажется, что посылать свою нервную систему на войну правильнее, чем на курорт.

Елена Кутловская. Вы не могли бы назвать ближайшие художественные баталии с вашим участием?

Гоша Куценко. Думаю, что в ближайшее время особых подвигов в новом игровом кино мне совершить не удастся. Будут использовать мою какую-никакую, такую-сякую популярность (*посмеивается*) и мой экстремизм.

Елена Кутловская. А вы не находите, что есть некоторая общность — идеологическая, эстетическая — в таких картинах, как «Мама не горюй», «Апрель», «Антикиллер»?

Гоша Куценко. Про «Апрель» мне очень тяжело говорить. Меня там практически нет, и мой персонаж не живое лицо, а сплошная функция — информатор, вестник. Пришел, доложил... А что касается фильма «Мама, не горюй», по телевизору он смотрится лучше, чем на большом экране. Это довольно бедное кино, если говорить о бюджете. И снималось оно тяжело — ни материальных, ни технических возможностей не было. Хотя возможности его погубили бы. В том, что сделано Пежемским, была талантливая лаконичность. Не отвлекали «художественные поиски».

Елена Кутловская. А разница между творческими «усилиями» Пежемского, Мурзенко и Кончаловского есть?

Гоша Куценко. Конечно. Пежемский обладает легким, искрометным чувством юмора, который был главным инструментом в работе над брутальной тяжестью его историй. Сюжет — бандитская жизнь, какие-то неловкости и глупости того времени. Тарантино под боком лежал, и мы слегка «прошлись» по нему, хотя многие этого так и не заметили. Что касается моего участия в фильме «Апрель», в нем я не был главным действующим лицом. И слава богу! Мне гораздо интереснее говорить о фильме Егора Кончаловского. Меня сейчас волнует все, что связано с «Антикиллером».

Елена Кутловская. Справедливо или нет сравнение «Антикиллера» с советским телефильмом «Место встречи изменить нельзя»?

Гоша Куценко. Мне сложно судить об этом, ибо для меня сравнение с Высоцким очень тяжело... Я говорю о качественном цензе, который задается при одном упоминании о Жеглове. К тому же, Жеглов работал в другое время. Когда служителям закона прощали жестокость, но жестоко не прощали ошибки. Сейчас времена изменились, а вместе с ними изменились и правила. Об этом наша картина. Есть закон внешний, который Лис нарушил, за что и был осужден, но есть закон внутренний, который он нарушить не смог. И опять-таки за это отсидел. Лис оказался перед дилеммой: спасая и защищая, ты совершаешь преступление или выполняешь святой долг? В итоге он понял, что в России ничто не свято — «ни церковь, ни кабак». Оказавшись в контексте национальных социальных ценностей, он пытается найти свой закон. Будучи профессионалом, он понимает, что, к сожалению, даже за минимальную дерзость будет наказан. Потому что позволяет себе действовать как человек вне системы. Вышел из тюрьмы, у него нет крыши... В нашем обществе такой, как он, обречен быть безработным.

Елена Кутловская. То есть вы играли антигероя?

Гоша Куценко. Не знаю, кого играл!

Елена Кутловская. Финал, когда Лис подставляет лоб под пулю снайпера, – это сознательное самоубийство?

Гоша Куценко. Понятия не имею, что это такое, но совершенно точно не суицид. Мы придумывали финал все вместе... Меня очень волновала последняя реплика, мне хотелось, чтобы Лис остался упрямым бычком на узком мостике. Я не хотел никаких благостных романтических решений, потому что «Антикиллер» — это принципиальное кино о принципах, а не о понятиях. Понятие — это дипломатическая версия жизни. А принципы — это четкая правдивая позиция.

Елена Кутловская. Так Лиса убивают или нет?

Гоша Куценко. Есть заказ ОРТ на продолжение «Антикиллера», вот тогда и разберетесь во всем окончательно. (*Неожиданно.*) А тяжело смотрелась картина?

Елена Кутловская. Отлично. Но отдельные критики отреагировали кисло. Их диагноз: Егор Кончаловский — средний режиссер, а всю визуальную часть картины сделали французы.

Гоша Куценко. Монтаж наш! Ольга Гришпун! Экшн-сцены сделали французы... Ну сделали... Это стоит огромных денег. Но мне кажется, что наш зритель достоин того, чтобы увидеть российских актеров в нормально звучащем и классно смонтированном кино. Знаете, что такое «Антикиллер»? Может, актерам и не пристало говорить, их дело играть, но я позволю себе заявить: это первый российский боевик для людей, которые могут адекватно оценить хороший жесткий фильм. Я за кино как за один из способов конвертации эмоций. С экрана идет энергия — как ты усилишь ее своим воображением, такой результат, такой отклик и получишь.

Я считаю, что искусство не должно копировать жизнь, не должно *тянуться* в сторону жизни. Пусть жизнь тянется к искусству! Понимаете, это жанр! И он имеет право на существование. А снимать унылую хронику криминальных происшествий... Стоит ли? Я лично никогда не стал бы сниматься в таком кино! Кроме того, в «Антикиллере» очень актуальная для России тема о коррумпированности наших органов. С коррупцией в милиции надо бороться. Кто сомневается в этом, пусть поедет за 101-й километр от Москвы и выйдет за пивом на любой станции... А там поговорим. После «Антикиллера» люди нормально ужаснутся. Нормально встрепенутся, и если таким кино мы никого не расшевелим, то я теряюсь: что же нужно нашей стране, чтобы очнуться?

Елена Кутловская. Как вы относитесь к проекту «Догма»?

Гоша Куценко. Ух! Это очень серьезные перцы... Я уважительно к ним отношусь.

Елена Кутловская. Вы же за антиреалистическое искусство, а проект «Догма» сосредоточен на хронике жизни, на реализме.

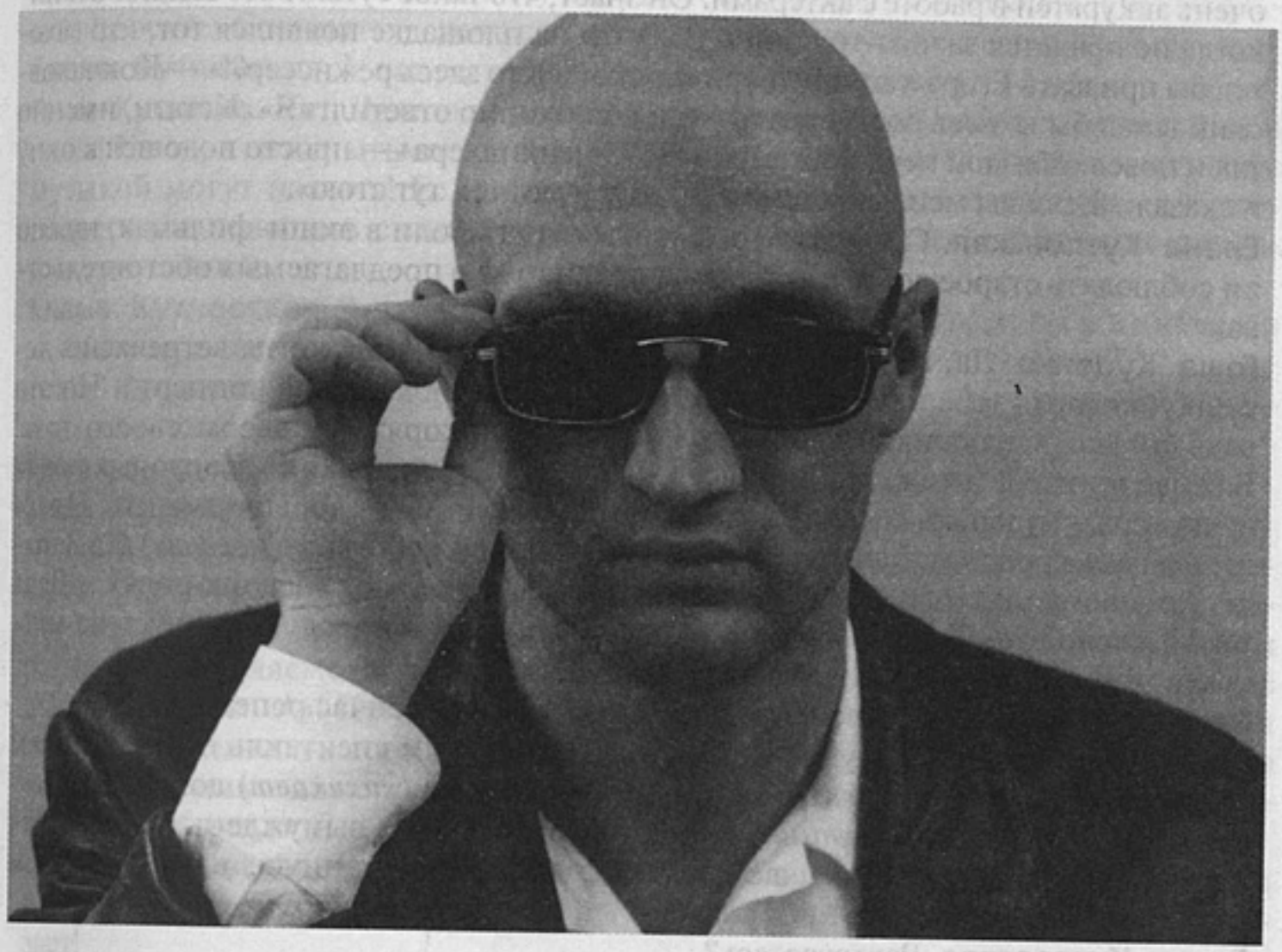
Гоша Куценко. Во всем есть отражение, ничего нельзя воспринимать буквально. В этом кайф и загадка настоящего искусства. Разве большой теннис — это игра, когда ты тупо лупишь в стенку? Один и тот же шарик от одной и той же стенки отлетает очень по-разному! Нужно уметь импровизировать с собственным воображением. Работая над «Антикиллером», мы придумывали новый жанр, и получилась эдакая плавающая штука! По-моему, это неплохое начало чего-то нового в нашем кино.

Елена Кутловская. Егор Кончаловский хороший режиссер?

Гоша Куценко. По-моему, отличный. У меня есть претензии к сценарию, но не к режиссуре.

Елена Кутловская. А для чего понадобилась еще и телеверсия фильма «Антикиллер»?

Гоша Куценко. Ну, знаете, бывают ситуации, когда хочется насладиться подробностями, а тебе не дают. Для этого и нужна телевизионная версия. Может быть, кому-то не хватит деталей, кто-то что-то не рассмотрит... В следующем



«Мама, не горюй», режиссер М.Пежемский

году ОРТ покажет сериал. Предполагается, что каждая серия будет идти около полутора часов. Много материала не вошло в фильм, но многое будет в его телеварианте. В том числе и комические эпизоды, которых в материале предостаточно... Мы много придумывали на ходу, и в итоге от сценария немного осталось.

Елена Кутловская. А Корецкий не обижен?

Гоша Куценко. Корецкий все понимает. Можно предъявлять претензии к тому, что в картине завязка длинновата... Но куда торопиться-то? Зато мы с финалом разобрались более решительным образом. Я был бы рад, если бы моя роль вызвала у зрителя уважение к милиции, к людям, которые, подобно Лису, бескомпромиссны и решительны. Хочется способствовать тому, чтобы наконец-то сформировались уважительные отношения с властью, с правоохранительными органами. Наша страна претерпела столько изменений за последние пятнадцать лет, что так и кажется: если бы на нас бросили атомную бомбу, мы быстрее оправились бы. И уже процветали бы! Но все это время мы ведем междоусобные войны. И вместо того чтобы тратить деньги на строительство нормального общества, финансируем внутренние конфликты...

«Моя высшая цель — чтобы наказание стало равным преступлению...» — это реплика из «Антикиллера». Я мечтаю о согласованности законов внешних и внутренних, о согласии, которое возникает внутри личности, внутри того, кто в милиции называет себя профессионалом. Когда слово «милиционер» не будет антонимом слова «человек», наша страна наконец-то станет нормальным человеческим обществом.

Елена Кутловская. С кем вам интереснее работалось — с Мурзенко или с Кончаловским?

Гоша Куценко. Я уже говорил, что в «Апреле» у меня не та роль, которой живешь совместно с режиссером, звонишь даже ночью и говоришь: «Вот я тут подумал...» С Костей работа текла функционально, без проблем, просто и хорошо.

Мурзенко — очень интересная одиозная личность. Мне нравится этот парень! Когда я думаю о Мурзенко, я всегда думаю о Санкт-Петербурге. Костя — дитя своего времени и своего города, и в его творчестве очень честно зафиксирован этот факт. А Егор... Егор очень большой! Очень образованный человек! Очень тонкий и тактичный. Он дышит сразу несколькими воздухами, так можно сказать? Наверное, нельзя. Но иначе не выразить мое представление о Кончаловском-младшем. С ним безумно интересно. Мне нравится скорость его восприятия — он мгновенно понимает твою мысль, твой жест. Он умеет по-настоящему сопереживать. Он очень аккуратен в работе с актерами. Он знает, что такое суть. И это важно. Он никогда не прячется за чью-то спину. Если бы на площадке появился тот, кто захотел бы призвать Егора к ответу и крикнул бы: «Кто здесь режиссер?!» — Кончаловский встал бы во весь рост, протер очки и спокойно ответил: «Я». Кстати, именно так и повел себя мой персонаж в финале «Антикиллера» — просто подошел к окну и сказал: «Если вы меня спрашиваете, то я — вот он, тут стою».

Елена Кутловская. Гоша, для того чтобы играть роли в экшн-фильмах, нужно ли соблюдать старое доброе актерское правило «я в предлагаемых обстоятельствах»?

Гоша Куценко. Да, конечно. Но это только этап. Знаете, когда встречаешь девушку, которая тебе нравится, ты приглашаешь ее в кафе, на концерт... Но это ведь только прелюдия. Не обязательно сразу покорять ее весом своего тела! Важнее и интереснее флюиды, касания... Так же и с ролью. В некоторых ролях лучше сразу «ударить в морду», а в некоторых хочется подольше пожить. Правда, *подольше* ребром ставит вопрос об оплате твоей работы. (*Смеется.*) На Западе, по-моему, актеры не очень сильно разглагольствуют о своих ролях... Ведь так? Тяжело это. Спустя время я, может быть, сяду в кресло, откинусь на мягкую спинку и скажу — я... я... яяя...воль. (*Смеется.*)

Елена Кутловская. Расскажите немного о том, что сейчас репетируете?

Гоша Куценко. Репетирую с Виктором Шамировым спектакль под названием «Lady at night» о безработных металлургах, которые (*хихикает*) доведены *предлагаемыми обстоятельствами* до такого градуса, что вынуждены заниматься ночным стриптизом. Я сейчас сутками репетирую. Танцую, как в хорошем стриптиз-баре.

Елена Кутловская. Раздеваетесь?

Гоша Куценко. Да.

Елена Кутловская. Совсем?

Гоша Куценко. Да.

Елена Кутловская. Вам кажется, это уместно на театральных подмостках?

Гоша Куценко. А вам что, неинтересно увидеть мои гениталии?

Елена Кутловская. Не очень.

Гоша Куценко (*задумчиво*). А зря... В целом, наш стриптиз вряд ли вызовет нарекания. Это будет осмысленное художественное зрелище. Думаю, будут соблюдены все этические нормы, и увидеть *всё* женщины смогут исключительно в своем воображении. Но с другой-то стороны, пока возраст позволяет, почему бы и не оголиться?

Елена Кутловская. Вы женаты?

Гоша Куценко. Полуженат.

Елена Кутловская. То есть?

Гоша Куценко. Гражданский брак был... А сейчас... Это вопрос сложный. Когда я буду готов спокойно рассуждать на заданную вами сейчас тему, то... (*Просто-таки заходится от приступа смеха.*) Наверное, будет уже поздно... Жизнь сложная штука. Я холостяк, но у меня есть дочь.

Елена Кутловская. А стремление к семейному уюту?

Гоша Куценко. Я не представляю, что это такое. Мне не удается найти человека, которого бы я устроил. Но, знаете, я очень изменился за последнее время и стал другим, совсем другим.

Елена Кутловская. Вы уже не известный тусовщик Гоша Куценко?

Гоша Куценко. Я тусовщик, но такой, который рано ложится спать! Стараюсь встречать новые сутки уже во сне... Засыпаю до полуночи. Как одиннадцать пробило — всё! Буквально теряю сознание.

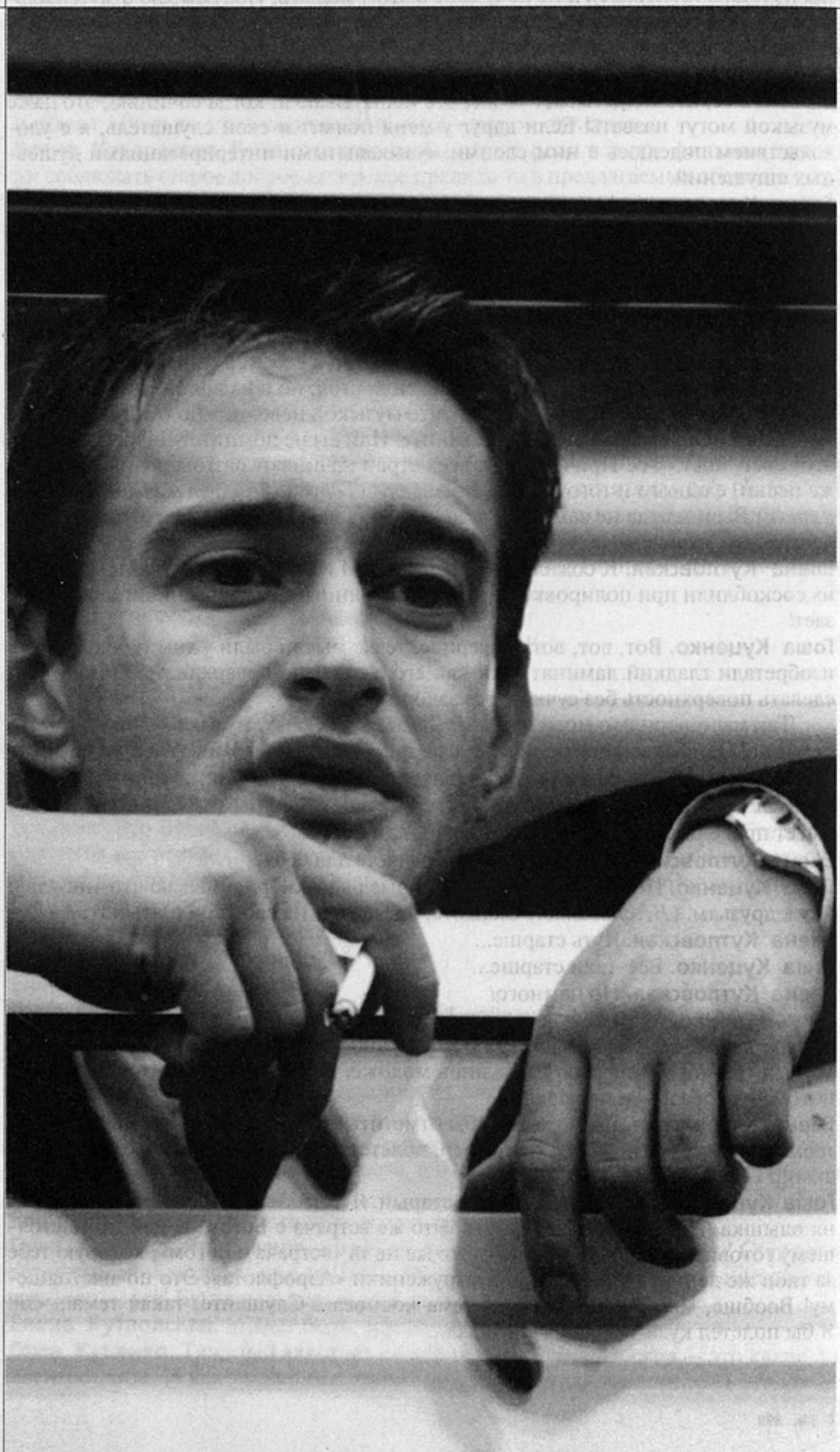
Елена Кутловская. Может быть, много алкоголя употребляете?

Гоша Куценко. Тяжелый алкоголь не для меня. Просто Москва — это какая-то электроплита. И как только есть возможность, я «выключаюсь»...

Елена Кутловская. Не любите Москву?
Гоша Куценко. Сложно сказать... Я люблю работать в Москве.
Елена Кутловская. А работать вообще любите?
Гоша Куценко. Наверное... Но сейчас хочу остановиться. Сделать в съемках перерыв. Подождать и посмотреть, что будет. Чувствую, что во мне происходит приятный процесс изменений. Не хочется лишать себя удовольствия внимательно рассмотреть, как бабочка превращается в червячка. Или червячок в мотылька. А может быть, мотылек превращается в птичку? Я чувствую, что нечто происходит. Я меняюсь и не хочу себе в этом мешать. Подумываю о музыкальном проекте. Сочинять — дело сложное. И тревожное, как всякое творчество.
Елена Кутловская. У вас есть музыкальное образование?
Гоша Куценко. Нет. Да мне и трех аккордов достаточно. Любительщина чистой воды! Но те, кто испытывает то же, что испытываю я, когда сочиняю, это даже музыкой могут назвать! Если вдруг у меня появится свой слушатель, я с удовольствием поделюсь с ним своими музыкальными интерпретациями душевных ощущений.
Елена Кутловская. А вам не кажется, что вы разбрасываетесь: вы и в кино, и в телешоу, и в театре, и пластинку записать хотите?
Гоша Куценко. Да, я разбрасываю все, что имею... Да, да, да! Я даже провоцирую себя на это!
Елена Кутловская. И какова цель?
Гоша Куценко. Чем больше попробую, тем больше смогу постичь. Смогу открыть и почувствовать на вкус не одно качество в себе и в мире, а два, три, четыре... Узнаю жизнь не только из положения стоя, но и из положения лежа, например. Плохо? Даааа, мне кажется, что музыкой невозможно «кинуться». Мы же на свет появляемся и поем. Вспомните! Или вы не помните? Человек, увидев этот свет, поет: «А»! Причем, дети всех стран начинают разговор с одной и той же песни, с одного и того же звука: «Аааа...» (*Вдруг замолкает и молча смотрит в стол.*) Вы никогда не замечали, что узоры на дереве похожи на отпечатки человеческих пальцев?
Елена Кутловская. К сожалению, замечала. И всегда почему-то хотела, чтобы их соскоблили при полировке, но этот «деревянный рисунок» никогда не исчезает!
Гоша Куценко. Вот, вот, вот! Наверное, те же мысли были у химиков, которые изобретали гладкий ламинат, или как его... гладкую поверхность. Они хотели сделать поверхность без сучка и без задоринки!

Так мы говорили о моей музыке? Даааа, я вам скажу, музыка — это круто! Но страшно! Однако если не испугаешься — не появится энергия! А что такое энергия творчества? Это когда тебя «вставляет»! И это круто! Единственная загвоздка: имеет ли право быть то или иное творчество публичным? Все дело в праве — имеет право быть то, что ты сочиняешь, или нет?
Елена Кутловская. И как вы это определяете для себя?
Гоша Куценко. По реакции людей, которые рядом. Придумываю что-нибудь и иду к друзьям. (*Неожиданно.*) Скажите, я выгляжу на свои тридцать пять?
Елена Кутловская. Чуть старше...
Гоша Куценко. Все-таки старше...
Елена Кутловская. Но немного.
Гоша Куценко. Ай! Я почувствовал, что нарушил границу... А ведь было время!.. (*Опять начинает грызть морковь.*) Все мы рано или поздно становимся нарушителями границы. Сначала выглядишь моложе, чем есть. Это длится, длится, а потом — рррраз! — и перешел!
Елена Кутловская. Вы не хотели бы отметить этот переход каким-нибудь экстремальным событием? Ну, например, полететь в космос. Как ваш коллега Владимир Стеклов.
Гоша Куценко. Ой... космос... Я уже старый. Я пять километров пробегу, и у меня одышка. Но космос — это круто! Это же встреча с Богом. К ней по-настоящему готовиться надо. (*Смеется.*) Это же не та «встреча с Богом», которую тебе за твои же деньги готовы устроить труженики «Аэрофлота». Это по-настоящему! Вообще, мне очень нравится тема космоса... Слушайте, такая тема... Ой! Я бы полетел куда-нибудь. Или уехал...

Р А З Б О Р Ы



«В движении»,
режиссер
Ф.Янковский

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Ново(е)русское кино

Одно из самых загадочных явлений в истории мирового кино, проходившей буквально на наших глазах (если к мифическим «нам» добавить бабушек и дедушек), — смена поколений. По каким причинам, следуя каким конкретным закономерностям, в тот или иной момент количество в искусстве (и жизни) переходит в качество? Как строить периодизацию явления, столь эфемерного и подверженного чуть ли не ежегодной смене мод, как кино? Читая последние двадцать лет курс под символическим названием «Современный кинопроцесс»[1], я неоднократно задавал этот вопрос и себе, и своим студентам (по определению принадлежавшим к следующим поколениям). Однако ни полвека кинонании, ни тридцать пять лет профессиональной работы в кино, а затем и на телевидении бесспорных рецептов не давали. Единственное, что обнаруживалось более или менее четко, — это ошибочность распространенной периодизации по десятилетиям. Ближе к истине оказывалось социологическое понимание поколения как исторического периода длительностью около двадцати пяти лет, который затем можно было членить на отрезки в двенадцать-тринадцать и шесть с небольшим лет. Именно с такой синкопичностью ключевые тенденции мирового кино оказывались в пике общественного внимания: итальянский неореализм в конце 40-х, интеллектуальное философское кино на рубеже 50—60-х, политизация западного экрана в конце 60-х, возрождение фильмов-катастроф в Голливуде в начале 70-х, волна детско-подросткового кино в конце того же десятилетия и т.д.

Как с этих позиций представляется недавняя история (уже история) нашего отечественного киноискусства? Мои коллеги киноведы привыкли следовать вехам гражданской и политической истории: конец второй мировой войны в 1945-м, XX съезд КПСС и оттепель с 1956 года то ли до ухода с исторической арены Н.С.Хрущева, то ли до ввода войск в Чехословакию в конце 60-х, далее застой, горбачевская перестройка в середине 80-х, распад СССР в 1991-м, а затем по «царям»: эпоха Ельцина, Путина, далее со всеми остановками...

Спору нет, кино более других видов искусств зависит и от политики, и от экономики. И все же попробуем взглянуть на кинопроцесс в поколенческом разрезе.

В послевоенные годы в кино продолжали работать, по существу, два поколения, соответственно, 20-х и 30-х годов (причем из классиков уцелели лишь те, кто успешно «перестроился» в 30-е): Козинцев и Герасимов из фэксов, Александров и Пырьев, Юткевич и Ромм... Эти люди вместе с чиновниками и

[1] В терминологии искусствознания в целом его следовало бы назвать «актуальный», чтобы развести русские варианты двух англоязычных терминов, которые обычно переводятся как «современный» — modern (собственно современный) и contemporary (актуальный).

партработниками определяли, что такое хорошо и что такое плохо на экране, давали (или не давали) путевку в жизнь молодым. Среди последних особое место занимало новое поколение фронтовиков, которое захватило если не политическую, то эстетическую власть в годы оттепели. Многие из этих корифеев — Александр Алов и Сергей Бондарчук и совсем недавно — Григорий Чухрай и Станислав Ростоцкий — уже ушли из жизни. Пусть в разной степени и по-разному вместе с долгожителем Герасимовым они определяли «правила игры» в

«Антикиллер», режиссер Е.Кончаловский

кинематографе вплоть до середины 80-х. Затем на первый план вышли нынешние пятидесяти-шестидесятилетние, как «реабилитированные» (Герман, Кончаловский, Муратова), так и просто активно работавшие (Соловьев, Михалков, Губенко). Я оставляю в стороне превратности конкретных судеб, расставившие упомянутых мастеров по разные стороны баррикад. Часть представителей среднего поколения, ведомая Элемом Климовым, совершили организационную революцию, результаты которой оказались противоположны поставленным целям, часть безуспешно пытались приостановить процесс саморазрушения советской модели киноиндустрии, кто-то просто приспосабливался к новым обстоятельствам. Трагическая смерть в эмиграции Андрея Тарковского поставила символическую точку в раздвоенном русле развития отечественного кино, исходящего из гуманистического пафоса классической русской литературы. Триумф Московского кинофестиваля 1987 года, когда все звезды рвались к нам, проложил путь к предсмертному взлету объемов кинопроизводства на рубеже 80—90-х годов. Большинству героев этой статьи тогда едва исполнилось по двадцать...

Прошло двенадцать лет. Как мне неоднократно доводилось отмечать, в последний год мы стали свидетелями неожиданного прорыва нового поколения в кинорежиссуру, появления нового типа кинематографа, который я предложил назвать «новорусское кино», исходя из того, что оно не только делается представителями сословия «новых русских», но нередко и рассказывает о них самих, об их собственной жизни в их собственной эстетике. Тем самым это искусство разительно отличается и от фильмов представителей старшего поколения, и от тех телевизионных сериалов, с распространения которых начался фактически подъем отечественного кинематографа.

Что это за поколение и каковы его истоки? Если мы посмотрим на основные произведения, на мой взгляд, идущие в этом русле, то убедимся, что их авторы, во-первых, потомки известных кинематографистов, во-вторых, люди, которые начинали свою профессиональную деятельность как клипмейкеры и ка-

кое-то время зарабатывали за три минуты рекламы приблизительно столько же, сколько их именитые родители за полнометражные игровые фильмы. Это мастера, которые воспитаны не только кинематографическими просмотрами (к которым они с детства имели доступ благодаря родителям), но и в значительно большей степени просмотрами телевизионными: фильмов и программ, рекламы и видеокассет. Тем более удивительно, что люди, взращенные малым экраном и не особо нуждающиеся в самоутверждении, обратились к произведениям большого кино, заведомо зная, что это дело сложное, несоизмеримо менее прибыльное и со значительно большей степенью риска.

Прорыв был осуществлен в период, когда, во всяком случае в столицах (Москве и Санкт-Петербурге), поход в кино стал вновь престижным и, соответственно, стало престижным и создание фильмов. Престижным не в воспоминаниях о прошлом, а в нынешнем стиле жизни тех, кто достаточно обеспечен, чтобы посещать обновленные дорогостоящие кинотеатры.

Какие же фильмы, прямо или косвенно, относятся к этой новейшей тенденции? Я бы в первую очередь назвал несколько ключевых произведений, прекрасно отдавая себе отчет в том, насколько они отличаются одно от другого. Это картина Филиппа Янковского «В движении», где продюсером и исполнителем одной из основных ролей стал Федор Бондарчук, а другим продюсером — Степан Михалков. Это картина Сергея Гинзбурга и (что еще более важно) Александра Стриженова «Упасть вверх». Это уже скандально знаменитая лента Романа Прыгунова (сына Льва) «Одиночество крови». Это крупнейший кассовый хит последнего времени «Антикиллер» Егора Кончаловского. К ним, на мой взгляд, примыкает режиссерский дебют Михаила Брашинского «Гололед», хотя он и не укладывается в концепцию потомков. Своеобразие творческого и жизненного пути нового режиссера, долгие годы жившего в США и до сих пор существующего «в российском и американском варианте», выступление в качестве постоянного автора в модном журнале «Афиша» дают основания причислить и его самого, и его картину к явлениям новорусского кино. Для него, как и для многих представителей рассматриваемого сословия, заграница уже перестала быть заграницей — они живут в некоем глобальном мировом пространстве, где специфичность родных полей перестала играть принципиальную роль.

Тематически и жанрово названные произведения могут быть разделены на два в какой-то степени самостоятельных потока. С одной стороны — и это, на мой взгляд, наиболее интересная группа, — фильмы о самих себе, о собственных взаимоотношениях, о той жизни, которая протекает в роскошных пентхаусах, где материальных ограничений давно не существует, а исходным моментом потенциально кровавых конфликтов становятся многомиллионные и многомиллиардные сделки. Здесь сам образ жизни — определяющий момент и тематики, и стилистики.

Наиболее характерный фильм в этом плане — «Упасть вверх», именно потому, что в нем практически отсутствует жанровое алиби. Он показывает повседневную жизнь героини, причем с ее точки зрения. Как критик я бы отнес чрезмерную перегруженность внутренним монологом к крупнейшим недостаткам картины. Без этой болтовни она была бы более действенной. Тем не менее важно, что позиция авторов мало чем отличается от позиции тех людей, которые оказываются в кадре. Сюжетные схемы при этом предельно просты и несущественны для художественного смысла произведения, поэтому тут можно говорить о дедраматизации. Отношения героини с богатым мужем из Минфина, с одной стороны, и с потенциальным любовником, который ненавидит мужа за старые грехи, с другой — лишь канва, на которую нанизываются переживания. Любовник мастерит ей камин и разделяет ее одиночество, в то время как лучшая подруга-предательница (вы уже догадались) спит с ее мужем, хотя и скрывает это. Такие банальные ходы носят сугубо второстепенный характер, ибо главное и основное — само состояние героини. Состояние отчуждения, мучения от безделья, от чрезмерного благосостояния, стремление уйти от однообразия жизни, пусть даже путем «падения вверх».

Женская исповедь в мужской режиссуре звучит весьма парадоксально. Еще более своеобразно социологическое звучание этой ленты. Помнится, как-то в

интервью ответ неназванной жены «нового русского» на вопрос ведущего: «Сколько же денег вам кажется нормальным тратить в день?», многих шокировал — не менее двух тысяч американских долларов. Тогда, несколько лет назад, это прозвучало вызывающе — как некая пощечина всем остальным, которые такие деньги зарабатывали за десятилетия. Традиционное русское кино, особенно периода чернухи, рассматривало подобных персонажей как своеобразных чудовищ, преступников и извращенцев, которые обманом грабили народ и становились чрезвычайно богатыми. Когда их убивали, это казалось нормальным и справедливым. Либо при виде «нового русского» хватались за револьвер, либо он становился персонажем анекдотов, объектом издевательств.

Героиня Евгении Крюковой не то чтобы не стесняется своего благосостояния — она не замечает его, такое существование ей кажется вполне естественным. И авторы не делают никаких усилий по противопоставлению этого образа какому-то другому, им, как и многим их собратьям по поколению, тоже кажется, что это единственный образ жизни, что все люди живут так. В любом случае, те люди, которых они показывают на экране, с которыми они общаются... Сама принадлежность Александра Стриженова к элите не только по рождению, но и по статусу телевизионного ведущего, сама причастность обоих авторов к миру медиа, а не к миру кинематографа, не к тем нищим кинематографистам, которые с трудом сводят концы с концами, а к тем немногим счастливчикам, для кого материальные проблемы если не окончательно позади, то, во всяком случае, во многом решены, — позволяют органично решить проблему образа жизни и показать, что героиню и окружающих ее людей волнуют отнюдь не поиски хлеба насущного или проблема умножения богатства, а экзистенциальные дилеммы. Иными словами — вопросы, интерес к которым вообще присущ людям. Перечень здесь общеизвестен — отсутствие взаимопонимания, отчуждение, душевные и духовные конфликты, сама русская хандра, которой привилегированные слои больны уже пару веков и которой они заразили всю мировую общественность на рубеже 50—60-х годов прошлого столетия.

У картины Стриженова и Гинзбурга очень много предшественников. Один из наиболее очевидных сюжетных аналогов — знаменитая лента Луи Малля «Любовники», героиня которой (ее роль с блеском исполняет Жанна Моро) имеет богатого мужа и высокопоставленного любовника, но «мается дурью» и убегает с проезжим журналистом, значительно менее обеспеченным, чем люди привычной для нее среды. Тяготение к настоящему чувству оказывается сильнее абсолютного благосостояния и, казалось бы, полной удовлетворенности.

Еще более очевидна аналогия (сказывающаяся и на стилистике картины, и на замедленности действия) с классическими лентами Микеланджело Антониони с Моникой Витти, где пораженная духовным недугом буржуазка переживала глубокий психологический кризис на фоне абсолютно обеспеченной в материальном плане жизни. То, что наше кино проходит этот этап чуть ли не через полвека после западных кинематографистов, неудивительно. Понадобилось почти двадцать лет, чтобы материальное благосостояние превратилось в норму, пусть для узкого круга людей, и они уже смогли осознать, что не все решают деньги.

Существенная черта этой и других картин в том, что «новые русские» здесь не карикатурны, над ними не издеваются, как в анекдотах, и они не рассматриваются со стороны, как в российской гуманистической традиции, ибо они есть сами авторы, создатели фильмов, исполнители ролей — люди, которые если и смеются над собой, то делают это совсем иначе, нежели широкие слои населения в классическом конфликте «Запорожец» против «Мерседеса». Они не могут согласиться с обиходным заблуждением о некультурности своего поколения и своего сословия, ибо сами принадлежат к интеллектуально продвинутым группам и в силу этого не могут принять никаких обличительных позиций по отношению к самим себе[2].

Дальше других в этом направлении идет картина Филиппа Янковского

[2] В популярной литературе аналогичный «сдвиг по фазе» несколько раньше продемонстрировала Дарья Донцова по отношению, скажем, к той же Марининой. Коммерческий успех беллетристики Донцовой свидетельствует о том, что аудитория «новорусской» прозы (и экрана) значительно шире собственно представителей этого сословия.

«В движении». Она представляется мне своеобразным современным вариантом «Сладкой жизни» Феллини — в силу не только очевидных сюжетных аналогий, но и прямых заимствований, которые, впрочем, есть и в картине Стриженова и Гинзбурга. Мне кажется, что цитирование именитых предшественников нельзя отнести к недостаткам этих произведений нового российского кино. Каждый дебют опирается как на опыт поколения собственных родителей, так и на опыт мирового кинематографа. Поэтому финал фильма «В движении» чем-то неуловимо напоминает финал «Сладкой жизни», а сама идея сделать главным героем представителя «желтой» прессы, который вращается в кругах богемы, золотой молодежи, обеспеченных людей, естественно приводит к тому, что картина мира приобретает значительно большую достоверность, нежели в обличительных лентах, снятых как бы со стороны. Кстати говоря, именно в картине Янковского я впервые ощутил органичность образов богатых бандитов, вращающихся в столь же элитарных кругах, как и экранные герои и их создатели и исполнители. Портреты представителей преступного мира здесь не отмечены исключительностью, «потусторонностью», ибо, на мой взгляд, в повседневной жизни авторы в той же степени имеют дело с «новорусскими» бандитами, как с «новорусскими» банкирами или «новорусскими» художниками. Это часть их среды, поэтому эти люди вписываются в эту среду и показаны они такими, какими видятся изнутри, а не извне. В отличие от фильма «Упасть вверх», в картине «В движении» есть определенный жанровый элемент, детективная интрига, убийство, сведение счетов, но, по-моему, это не самые главные элементы картины. Главное же в ней — это повседневная жизнь, отмеченная наличием телохранителей, ночных баров, особняков, роскошных офисов, составляющих естественную среду обитания как для героя журналиста, так и для его коллеги — юной леди-фотографа. Они не только фиксируют эту жизнь, но и участвуют в ней, являются ее «актерами» в социологическом смысле этого термина. В известной мере это картина «про себя», так же как для другого поколения и в другое время картиной «про себя» была лента Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву», где Янковский-старший сыграл одну из лучших своих ролей и где вся атмосфера была глубоко пронизана тоской интеллигенции брежневского времени. Аналогичная тоска интеллигенции постперестройки пронизывает ленту Филиппа Янковского, хотя в ней игровое, богемное начало имеет принципиально важное значение.

«В движении», режиссер Ф.Янковский

Отклоняясь в сторону, можно заметить, что именно современный этап даже не российской, а московской жизни привел к тому, что творческая богема как бы слилась с новыми элитами и эти элиты получили возможность приобщиться к богемному образу жизни. Опять-таки на Западе об этом специфическом феномене писали довольно давно. Американский социолог Дэниел Белл отмечал, что в 60-е — начале 70-х годов модернистский импульс, под которым он понимал именно лишенное всякой нравственности богемное существование, из характеристики художественной среды и ее образа жизни стал массовым, демократизация модернистского импульса и привела, с его точки зрения, к студенческому движению рубежа 60—70-х годов. В нашей стране даже сегодня нельзя говорить о демократизации в этой сфере. Модернистский импульс — богемный образ жизни, и это важно подчеркнуть, продолжает быть присущим лишь чрезвычайно узкому слою населения, преимущественно столичного. Его представители, с точки зрения авторов фильмов, которые мы здесь рассматриваем, — единственно возможные нормативные параметры существования, ос-

тальное же их не волнует вовсе и не появляется на экране ни у Стриженова с Гинзбургом, ни у Янковского.

Каковы основные стилистические признаки этих произведений? Мне уже доводилось говорить о том, что ведущим в эстетическом смысле становится стиль глянцевых журналов или, если хотите, телевизионной рекламы, которая «звучит» громче и ярче, нежели окружающие ее сериалы, фильмы и телевизионные игры. В основе этого подхода лежат идеи хорошо «проглаженного» изобра-

«Упасть вверх», режиссеры А.Стриженов, С.Гинзбург

жения и хорошо «отстроенного» звука. Техническое качество оказывается важнее художественной убедительности, и именно по своим техническим характеристикам эти картины во много раз превосходят ленты, сделанные в предшествующий период, если не считать отдельных работ перфекционистов типа Глеба Панфилова. Перфекционисты противоположной эстетической направленности, те же Алексей Герман или Александр Сокуров, наоборот, снижают, заземляют изображение, в большей степени базируются на эстетике безобразного, но реального, чем на приглаженности и ярких цветах изображения в исполнении фотокорреспондентов. Мир последних есть некая концентрация эмоций, как правило, отрицательных, в то время как мир глянцевых журналов стимулирует чувства если не безоговорочно положительные, то жизнетворные, выстраиваемые преимущественно на универсальных сексуальных импульсах, которые и определяют действенность качественной рекламы.

Эстетика глянцевых журналов — явление в мировом кино не новое. Мода эта была пущена в обиход с легкой руки фотографа Жюста Жакена, который в 1974 году снял первую «Эммануэль» именно в таком ключе, сделав эротические похождения героини приемлемыми для массовой аудитории кинотеатров, поскольку последние в тот период на Западе посещали преимущественно представители среднего класса.

«Глянцевая эстетика» почти безраздельно господствует в голливудской продукции последних десятилетий независимо от жанра и становится отличительной чертой качественного, дорогостоящего кино. Присоединяясь к этой могучей волне мейнстрима, отечественные авторы нового поколения могут в какой-то степени рассчитывать на интерес той аудитории, которая способна заполнять дорогие столичные кинотеатры. Они принадлежат к этому миру не только в силу особенностей своего существования и биографии, но и в силу той эстетики, которой руководствуются.

Наиболее причудливо взаимодействие между поколениями отечественного кинематографа выглядит с точки зрения актерской проблемы. Удачливые моло-

дые артисты принадлежат к этому же «новорусскому» миру, здесь особых вопросов нет. Однако периодически возникают столкновения между различными моделями мировосприятия, отраженные в особенностях не столько исполнения той или иной роли, сколько психофизической материи, из которой соткано это молодое поколение, повторяю, нередко разыгрывающее эпизоды из своей или очень похожей на свою жизни.

Не буду останавливаться на каждой актерской работе в отдельности. Возьму только одну творческую биографию, в которой как в капле воды отразился сам процесс смены не только поколений, но и социокультурной тематики и подходов к ее трактовке. Этот пример — Виктория Толстоганова, появляющаяся чуть ли не в каждом новейшем фильме — от «Антикиллера» Егора Кончаловского до «Гололеда» Михаила Брашинского.

По своей психофизической сущности и буквально прорывающему экран физиологическому магнетизму Виктория Толстоганова обладает всеми качествами звезды нового поколения. У Михаила Брашинского она помещена в центр условной псевдодетективной интриги, жертвой которой ее героиня оказывается в финале первой части фильма. Случайно повстречавшийся ей непосредственно перед дорожным инцидентом молодой человек всю вторую половину фильма безуспешно пытается найти ее, ничего не зная о ее судьбе.

Чем-то этот сюжетный ход напоминает швейцарскую картину Джорджа Слутцера «Исчезновение» (позднее режиссер сам поставил известный у нас ее голливудский римейк), где главная героиня исчезала в первые десять минут экранного времени, а затем ее спутник разыскивал ее лишь для того, чтобы повторить ее же трагическую судьбу. И тут и там темперамент актрисы был решающим (не случайно фильм Слутцера в свое время сделал звездой Йоханну Тер-Штеге), можно было поверить, что, действительно, легко погубить собственную жизнь, пытаясь найти свою единственную и неповторимую.

Однако в «Гололеде» для меня важнее другое: то, как держится героиня, то, во что она одевается, как она себя ведет в различных ситуациях, как движется... Важно то состояние абсолютной уверенности в себе, которое буквально излучает экран. Принадлежность к привилегированному образу жизни ни на секунду не подвергается сомнению.

В этом контексте наиболее интересна ключевая роль дочери банкира в фильме, который мне представляется антиподом рассматриваемой выше тенденции, — в «Дневнике камикадзе» Дмитрия Месхиева. Образ жизни элиты, воплощением которого и оказывается персонаж Толстогановой, в этой ленте безусловно обличается, причем обличается и изнутри, и извне, превращая картину в духовно-религиозную притчу о губительной силе того самого разврата, который буквально излучает «новорусское» существование.

В этом смысле «Дневник камикадзе» опирается на отечественную литературную традицию, восходящую к Толстому и Достоевскому, традицию нравственных мучений и вечных вопросов, сомнений в оправданности и неоправданности преступлений и неминуемо следующих за ними наказаний. Мир банкира и его дочери изъеден социальными язвами и той отравляющей силой денег, которая развращает российскую добродетель, в данном конкретном случае — добродетельную провинцию. И то, что Виктория Толстоганова играет здесь с актерами более зрелыми, принадлежащими к другой кинематографической школе (с тем же Сергеем Шакуровым), приводит к столкновению не только поколений творцов, но и совершенно разных нравственных и эстетических позиций.

Начиняя свой фильм эпизодами с участием звезд старшего поколения, Егор Кончаловский тоже пытается перекинуть мостик между прошлым «воров в законе» и нынешним преступным миром, но делает это в ином, сугубо жанровом ключе, который достаточно резко расходится с исповеднической интонацией фильмов Стриженова и Гинзбурга и Янковского.

Эта вторая линия «новорусского» кино, которая, как и стилистика, сближает его с мировым, и в частности с голливудским, мейнстримом, осваивает популярные в мировом масштабе жанры: экшн в «Антикиллере» Егора Кончаловского и триллер в «Одиночестве крови» Романа Прыгунова. Названные картины связаны с иной по сравнению с лентами Янковского и Гинзбурга и Стриженова традицией, сделаны в другом ключе, в них нет дедраматизации, соответст-

венно, нет отсылок к Феллини и Антониони. Зато в них есть опыт классического жанрового кино, что особенно сказывается в кинематографических изысках фильма Прыгунова, во многом впрямую унаследованных от непревзойденного мастера саспенса, великого Альфреда Хичкока. Еще более «Одиночество крови» напоминает ленты Брайана де Пальмы — свободные, как правило, малобюджетные парафразы на работы классиков, сегодня сами превратившиеся в культовые произведения, несмотря на явную вторичность. Если у Янковского и Гинзбурга и Стриженова мы имели дело с дедраматизацией, то здесь царствует драматизация, хотя порой и неумелая.

Картина Прыгунова синтезирует архетипический сюжетный мотив серийного убийцы вместе с другим, тоже архетипическим, мотивом преступных научных экспериментов, в которых ученый нарушает установленные Богом законы. Тем самым она превращается в одну из вариаций могучей темы Франкенштейна в мировой культуре. Фильм в целом — изощренная игра со зрителем, и не только на уровне драматических коллизий, но и в сфере непосредственно изобразительной, где опыт клипмейкера оказывается более чем полезным.

И в «Одиночестве крови», и в «Антикиллере» одна из центральных ролей — образов нового поколения — отдается Гоше Куценко, который воплощает своеобразный мужской аналог героинь Виктории Толстогановой в бессознательной сфере идеальных образов новейшего российского кино, хотя в «Одиночестве крови» он уступает пальму первенства Ингеборге Дапкунайте, культовой актрисе нескольких поколений отечественных — советских и постсоветских — режиссеров.

В «Антикиллере» персонаж Куценко — Лис, безусловно, главный и практически единственный герой среди антигероев. Кстати говоря, именно в «Антикиллере» граница между старым и новым кино оказывается не столь абсолютной, что объясняется жанровым характером. Здесь много элементов так называемой чернухи, но, в отличие от классических произведений этого постсоветского жанра, которые стремились деэстетизировать среду, в фильме все предельно эстетизировано и не может и не должно восприниматься непосредственно. По степени концентрации кровавых эффектов картина вполне выдерживает конкуренцию с аналогичными западными произведениями. Если среди вдохновителей Романа Прыгунова ведущее место занимает Хичкок, то и у автора «Антикиллера» есть тоже «предтеча», хотя я не уверен, что Егор знает о его существовании. Это недавно ушедший из жизни американский писатель и сценарист Джеймс Эллрой, один из корифеев новейшей разновидности детективного жанра, посвятивший свою жизнь живописанию разврата, разгула коррупции и насилия в Лос-Анджелесе на пересечении двух миров — полиции и шоу-бизнеса. Глубоко травмированный в детстве, писатель смог насытить картины преступно прекрасной жизни в столице мирового кино мрачными, психоаналитическими по своей природе переживаниями. Создавая образы отечественной преступности, Егор Кончаловский иногда вплотную близок к такого же рода углубленной достоверности, однако не достигает ее, поскольку его «Антикиллер» перегружен внешним действием, что не дает возможности сколько-нибудь подробно раскрыть характеры персонажей. Молодой режиссер скорее обозначает их личинами популярных актеров, звезд минувшего времени.

Таким образом, отношения между старым и новым в «новорусском» кино выходят отнюдь не однозначными. Молодых связывает с прошлым не только происхождение, но и безусловная «насмотренность», знакомство с отечественной и мировой киноклассикой. Их фильмы обогащаются присутствием актеров разных поколений, каждый из которых несет свой опыт. И вместе с тем, победа нового предстает на экране решительно и неопровержимо и в демонстрируемом образе жизни, и в стилистике, и в монтаже, и в характере изображения, и в превалировании отдельно взятых ярких эффектов, и, главное, в том, что вся остальная жизнь за кадром оказывается несущественной.

Современный мейнстрим, в особенности голливудское кино, начиная с 90-х годов и по сей день, культивирует совершенство стандартных ситуаций в фильмах действия, будь то триллеры или ленты жанра экшн. Это погони, преследования, убийства, перестрелки, любовные сцены — одним словом, то, что повторяется из фильма в фильм. В свое время один из вгиковских преподавателей любил говорить на лекциях, что необязательно смотреть много вестернов, достаточно посмотреть один или два, как все станет ясно, в дальнейшем будут все те же пре-

следования на лошадях, перестрелки, мордобой, ничего нового там не найти. Современное кино опровергло это мнение. Стандартные ситуации смотрятся и смотрятся вновь и вызывают интерес не только у простых смертных, но и у изощренных киноведов, которые способны оценить отличия одной перестрелки от другой, одной погони от другой и т.д. Соответственно, конкуренция между Спилбергом, Лукасом, Копполой, Брайном де Пальмой и их более молодыми

«Одиночество крови», режиссер Р.Прыгунов

коллегами в том и заключается, чтобы показать нечто стандартное так, как никому еще не удавалось. В этом смысле стремление Александра Сокурова снять самый длинный непрерывный план в истории кино, в продолжение хичкоковской традиции, вполне сродни стремлению Уильяма Фридкина показать самую длительную погоню или самое эффектное сочетание человека и автомобиля во «Французском связном».

В таком контексте соревнование на отечественном фронте выигрывает картина Романа Прыгунова, где самодовлеющий эффект превращается в своеобразное эстетическое кредо. Алла Гербер — член жюри российской критики, которое присудило картине Прыгунова «антидиплом» за самый слабый фильм конкурсной программы Московского международного кинофестиваля, — говорила, что в картине резонирует пустота. Мне кажется, что это предельно комплиментарная формулировка, ибо самодовлеющий эффект становится основным критерием качества не только этого, но и фильмов такого рода вообще, где мастерство само по себе — предмет восхищения.

Широко известно, что еще в начале минувшего века художники-авангардисты ратовали за искусство для искусства, искусство в башне из слоновой кости, оторванное от какой бы то ни было реальности и подчиненное чисто эстетическим целям. Парадокс состоит в том, что именно современное кино действия, жанровое кино, абсолютный мейнстрим позволили реализовать эту мечту корифеев Серебряного века — мечту о том, что искусство будет чистым и не замутненным никакими посторонними эмоциями, в кантианском духе абсолютной независимости эстетических эффектов. В этом смысле картина Прыгунова, во всяком случае, в нашем кино, безусловно, занимает одно из ведущих мест.

Конечно, описанная в этой статье тенденция не является в отечественном кино единственной. Ее основное достоинство в том, что она оригинальна и органична для нового типа среды и нового типа аудитории, что и позволяет надеяться на контакт новых русских фильмов со зрителями.

Не менее влиятельной остается и традиционная литературоцентристская

тенденция, которую я связываю с фильмом «Дневник камикадзе» как одним из наиболее совершенных воплощений идеи обличения новой реальности.

Когда я писал для «Международного киногида» обзор по кинематографии России 2001—2002 годов, рядом с вышеназванными лентами двумя центральными были «Любовник» Валерия Тодоровского и «Змей» Алексея Мурадова, дебютанта из совсем другой «колоды». Эти картины сближает одна малозаметная на первый взгляд, но чрезвычайно важная деталь — действие и той и другой происходит в провинции, в совершенно ином мире и иных параметрах конфликтов повседневной жизни. Он, этот мир, принадлежит не только прошлому, но и нашему настоящему. В этом смысле «новорусское» кино еще более обостряет социальный по своей природе конфликт между Москвой и провинцией и, безусловно, будет по разному восприниматься в пределах и за пределами Садового кольца.

Я далек от того, чтобы считать описанную тенденцию решением всех проблем отечественного кино, но две ее особенности мне кажутся принципиально важными. Первая — приход нового поколения, новой тематики и новой стилистики, которые, быть может, позволят перекинуть мосты между творцами и зрителями кинотеатров, разрушенные за последнее двадцатилетие. И вторая особенность — значительно более тесная, чем ранее, связь кинопроцесса в нашей стране с мировым кино. Хотя на протяжении этой статьи я неоднократно ссылался на то, что современные отечественные произведения последнего года напоминают западные фильмы почти полувековой давности, есть группа фильмов, ориентированных преимущественно на жанр, которые без особых потерь не только могут, но и вписываются в современный мейнстрим.

Все это возвращает нас к проблемам взаимодействия отечественного и мирового кинопроцесса не только и не столько с точки зрения периодизации (здесь параллелей немало), но и с позиций господствующих эстетических течений. За последние полвека период наибольшего сближения творческих позиций Востока и Запада (в устаревшем политическом смысле этого противопоставления) падает на вторую половину 50-х годов с общим гуманистическим пафосом и общеевропейской дедраматизацией, затронувшей даже так называемую нью-йоркскую школу. Далее пути творческой интеллигенции двух «лагерей» разошлись. Политизация западного экрана шла скорее в русле специфически перетолкованного маоизма, левая интеллигенция обличала «богатый кинематограф», ось «Голливуд — «Мосфильм», и возлагала свои надежды на новые экзотические кинематографии Кубы, Вьетнама, черной Африки. В 60-е годы в Западной Европе ценились неоавангардистские изыски, а в СССР продолжали насаждать социалистический реализм.

Конечно, постепенная коммерциализация нашего кино в 70-е — начале 80-х годов сближала нас с Голливудом (кульминацией здесь было присуждение «Оскара» фильму Черныха и Меньшова «Москва слезам не верит»), но осознанию новых процессов препятствовали и «начальство» (где же пресловутое идеологическое противоборство?), и критика («Цена успеха»). Когда же перестройка открыла шлюзы и отечественному неоавангардизму (не только в кино), чернухе и дешевой коммерции, в мире уже безраздельно господствовал социалистический реализм американского образца, а на периферии — в фестивальном движении — сменяли одна другую экзотические моды, где нашлось место казахам и Шарунасу Бартасу, а от России — одному лишь Сокурову.

«Антикиллер» и «Одиночество крови» — свидетельства того, что мы можем существовать не только в противофазе с мировым кинопроцессом, но и в тесном взаимодействии с его новейшими тенденциями. А это уже немало, как бы ни относиться к качеству той или иной картины. В основе этого подхода лежит радикальная, шокирующая многих моих коллег ломка представлений о функции режиссера. Из демиурга и творца, демонстрирующего на экране свое отношение к жизни, он превращается в профессионала, квалифицированно выполняющего заказ не столько органов управления кинематографией, сколько современного платежеспособного зрителя, и не только у нас в стране, но и за рубежом. Это естественно приводит к кризису все наши традиционные представления о функции и роли художника в современном мире, хотя, впрочем, этот кризис уже давно наступил и является источником художественных достижений массовой культуры на протяжении практически всего XX века. Но это уже тема другой статьи.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Городской кайдан

«Темные воды»

Современный голливудский бум фильмов о призраках (в том числе выход сразу двух римейков классических фильмов Уильяма Касла) вряд ли позволяет констатировать возвращение в палитру западных страхов древнейшего — страх потусторонний. Страх смерти, присущий всем, у западного человека конкретизируется вопросом: как я умру? Современный западный человек скорее примет призрак за маньяка и, если не сможет дать ему достойный отпор, умрет, так и не добежав до «комнаты страха». Иное дело — в Японии. Веками сохранявшийся культ предков позволил кинематографическому жанру кайдан (истории о призраках) продолжить поиски одноименного литературного жанра, а с ним и религиозных моногатари, целью которых являлось обучение сутрам и религиозным концепциям. Магическое мышление на Востоке все еще остается живым, основывается на архетипическом страхе перед миром мертвых и призраков, тогда как на Западе оно или механизм для оккультных ритуалов, или сложный случай в психоаналитической практике.

И тем не менее японский неокайдан, объединяющий фильмы таких современных режиссеров, как Хидэо Наката, Киёси Куросава, Сюнити Нагасаки, Норио Цурута, Джордж Иида и другие, позволяет говорить об определенном сдвиге в японском общественном сознании. В сравнении с классическим кайданом 50—60-х годов, к развитию которого приложили усилия Кэндзи Мидзогути, Канэто Синдо, Масаки Кобаяси, Нобуа Накагава, Хаджимэ Сато, современные истории о призраках программно урбанистичны и показывают героев более одинокими, хрупкими и незащищенными перед бездной сакрального, чем это было в картинах родоначальников жанра.

«Темные воды» (Honogurai mizu no soko kara / Dark Water)
Авторы сценария Иосииро Накамура, Кодзи Судзуки. Режиссер Хидэо Наката. Оператор Нобуюки Таканаси. Художник Кацуми Накадзава. Композитор Кэндзи Кавай. В ролях: Хитоми Куроки, Рио Канно, Мирей Одичи, Асами Мидзукава. Oz Production, 1-6-1 Fujimi Chiyoda-Ku. Япония. 2002

Если верить неокайданам, современная Япония — это кипящий котел страхов и фобий перед миром мертвых, остудить которые не помогает веками накопленный религиозный опыт. Городские японцы мало того что не имеют преимущества западной цивилизации в виде сеансов психоанализа, этой главной западной религии XX века, но, что ужаснее, растеряли собственные спасительные ключи — религиозные символы, веками охранявшие их от бездны сверхъестественного. Эти могущественные символы, некогда говорившие языком священных буддийских сутр или прогнозов даосских астрологов, всегда работали как универсальное и проверенное веками орудие божественного спасения. «Классический» японец старался помнить о спасительном средстве и боялся не столько того, что на его дороге может встретиться призрак, сколько того, что ему не удастся это средство правильно применить. Неверная дипломатия, не разгаданный вовремя секрет мертвеца — вот что вселяло ужас в человека, заставляло вспоминать и записывать легенды о призраках, чтобы хоть как-то обезопасить себя и других от последствий «дипломатического невежества». Почти до второй половины XX века религиозные практики и ритуалы во всем их традиционном для Японии многообразии оставались в мистическом кино последней надеждой на спасение и гармонию. К концу века этот священный духовный багаж обветшал, превратился в трудную, почти непосильную ношу. Что, в частности, можно увидеть на примере знаменитого фильма «Легенда о Нарайяме».

«Когда улетучивается принадлежащее нам по праву родства наследство, тогда мы можем сказать вместе с Гераклитом, что наш дух спускается со своих огненных высот. Обретая тяжесть, дух превращается в воду», — писал некогда Юнг. Вода представлялась ему жизненным символом пребывающей во тьме души, наиболее адекватным психологическим обозначением бессознательного.

Возможно, ничто не может столь же ярко проиллюстрировать генеральный конфликт неокайдана, как описанный великим швейцарцем архетипический образ темных вод бессознательного. Не случайно один из лучших образцов жанра называется кристально-возвышенно — «Темные воды». Этот мистический хоррор, созданный Хидэо Накатой, можно расценивать как метафору современного состояния японской души, оставшейся один на один со стихией иррационального, темные воды которого поглотили последние бастионы наследия предков и, кажется, никогда не позволят душе обрести гармонию без священной жертвы взамен.

Древнейший мифологический образ вод как первоначальной стихии всего мироздания присутствовал и в предыдущих фильмах Накаты, включая «Звонок». Из мрачных глубин, подобно хтоническому чудовищу, выползала Садако — зловещий призрак, избравший в качестве среды обитания волны телевизионного сигнала. Силясь понять «родословную» страшного призрака, убивающего фильмом-заклятьем жадных до зрелищ тинэйджеров, главные герои «Звонка» по наитию, абсолютно на ощупь приближались к источнику зла, но, одинокие, лишенные каких-либо знаний о мире сакрального, естественно, не успевали к отведенному заклятием недельному сроку. Их «классические» предшественники, не стесняясь, побежали бы к священникам и астрологам, обратились бы к древним моногатари, отыскивали бы ответ в преданиях старины глубокой (применительно к «Звонку» как минимум «опечатали» бы священными сутрами проклятую видеопленку). Что касается героев неокайдана, то они мыслят путь спасения совсем не таким, каким он представлялся предкам, в их мире нет места для оберегающих догм, равно как не существует и тех, кто призван способствовать их функционированию. Именно такие герои — точнее, коллективный герой под названием современная городская Япония — и питают фантазию мастеров неокайдана, которые не меньше собственных персонажей не в силах поверить в могущество прежних догм и внести в стерильное урбанистическое пространство религиозные символы. Однако взирая на прежние иерофании без священного трепета, авторы неокайдана, в отличие от большинства своих героев, все же склонны раздумывать о тех новых формах, в которых могут проявить себя божества. Их фильмы и есть результат подобных раздумий.

Будь то «Звонок» Накаты, «Кайро» Куросавы или «Страна мертвых»[1] Нагасаки — перед нами образ экзистенциального героя, чувствующего свое сумасшедшее и непреодолимое одиночество перед потусторонним, персонифицированным пришельцем из Страны мертвых. Подобный герой не имеет шанса остаться в живых, не заплатив зловещему призраку высокую цену. Но и это не совсем помогает: встретившись с призраком, герой обречен на духовную изоляцию в мире живых, выглядит одержимым, навсегда «инфицированным» мыслью о посланнике смерти. В частности, подобное состояние отличает героиню «Звонка», решившую ради спасения сына обречь на встречу с призраком собственного отца (что проигрывается в «Звонке-2»). Страх смерти в неокайдане живет по принципу вируса, передается по кругу и останавливает напуганные сердца раньше, чем зловещий призрак попытается заключить жертву в объятия. Отчасти поэтому название фильма Накаты было бы правильнее перевести не как «Звонок» , а «Круг» или, в крайнем случае, добавить слово «вирус», как это сделали корейцы, снявшие его римейк-копию The Ring Virus.

«Темные воды»

Авторы неокайданов всегда дают понять зрителям, что у каждого призрака есть своя логика. Но распознать секрет мертвеца, подобно тому как это делали древние, для них равнозначно возможности восстановить разорванную связь времен. Их фильмы чаще всего убеждают, что для современного человека это непосильное дело. Представьте себе, с одной стороны, одинокий герой, полагающийся не на духовное знание, а на свою интуицию, с другой — наступающий хаос, способный превратить в царство мертвых целые города (как, например, это показано в «Кайро»). В подобных картинах никогда не бывает хэппи энда. Они своего рода трансцендентные послания, иногда, как в случае с «Темными водами», позволяющие ставить их в один ряд с мировыми образцами трансцендентного кино, какими являются фильмы Дрейера, Одзу, Бергмана или Тарковского. Эти фильмы — вариации общечеловеческой истины: как бы человек ни уверовал в то, что нуминозного нет, оно всегда открывает себя, дарит опыт религиозного переживания и тут же мстит за беспамятство, превращая в жертву на собственном алтаре.

Возможно, наиболее показательны в этом плане «Темные воды» Хидэо Накаты, которые, оставаясь коммерческим хоррором, вызывают не менее силь-

[1] Внимательные зрители отметят, что действие фильма «Страна мертвых» происходит в деревне, однако урбанизм неокайдана проявляется и в нем: главная героиня, еще ребенком увезенная в город, возвращается на землю предков, где и происходит ее страшное столкновение с сакральным, которое персонифицировано призраком умершей подруги детства.

ный катарсис, чем это обязан делать самый возвышенный из жанров — трагедия.

В художественной системе Накаты концептуален прежде всего выбор героя: Наката уверен, что в современном урбанистическом мире вероятность правильно выстроить отношения с потусторонним остается в первую очередь у матерей-одиночек, чей обостренный материнский инстинкт может служить проводником в сферу духовного знания, которое, казалось бы, похоронено в темных водах коллективного бессознательного. «Темные воды» — это страшная история притязаний призрака утонувшей девочки Мимико на мать малолетней ровесницы из мира живых. Как любой брошенный на произвол судьбы ребенок, девочка-призрак злится, глядя на счастливого ребенка, преследует его по коридорам дома, в котором также когда-то жила, пока собственной ненавистью не переполняет до краев резервуар, где когда-то утонула, и не устраивает потоп масштаба семейной катастрофы.

Собственную «семейную концепцию» режиссер заложил еще в «Звонке», отказавшись от первоначальной идеи писателя Кодзи Судзуки и сделав главным героем не мужчину, а одинокую мать. Но в «Темных водах» Наката отметает всякую надежду на возможное восстановление патриархального семейного треугольника «отец — мать — ребенок» (в «Звонке» он все-таки еще позволяет разведенным родителям забывать разногласия ради спасения сына; они сообща ищут «секрет мертвеца» и возрождают чувство симпатии друг к другу). Судебные тяжбы женщины с мужем, грозящие потерей прав на ребенка, держат ее в постоянной панике, усугубляют страхи и невольно порождают вопрос: а так ли реально появление призрака, не есть ли все происходящее лишь плод больного воображения измотанной и уставшей от жизни женщины?

Призрак как продукт и симптом больного сознания — все-таки прерогатива западной традиции хоррора, глубоко пережившей и усвоившей идеи психоанализа. В данном же случае наличие тени «психоаналитической концепции» не просто говорит о переменах в понимании сакрального, но и непосредственно связано с тем, что можно назвать генеральным конфликтом этого образцового неокайдана.

Веками сохранявшийся в Японии культ патриархальной семьи сделал ее одним из мощнейших защитных бастионов перед бездной нуминозного, разрушение которого способно привести к катастрофе. Что и показано в фильме «Темные воды», генеральный конфликт которого можно вывести через две базовые религиозно-мифологические концепции семьи: с одной стороны, традиционная вера в высший закон отца, с другой стороны, более архаическая концепция Великой Матери, призванной быть всеобщей. Вторая, матриархальная, концепция предполагает связь всего живого друг с другом через Великую Мать (или Великую Богиню) и поддерживается древнейшей религиозной системой синто. В этом свете притязания ребенка-призрака абсолютно логичны: согласно универсальной для множества древнейших культур мифологической традиции, брошенный ребенок всегда отдан на попечение космических стихий, в том числе и Воды — извечной хранительнице зародышей жизни. Подобно всем душам детей-предков, душа утонувшего ребенка из фильма Накаты не может вечно сохранять в водах свою «пренатальную стадию» жизни — Вода не развивает, она предшествует творению, готовит его. Выходя из вод вместе с потопом, душа Мимико делает то, что делают все души детей-предков, — находит мать человеческую, которая не может не «принять» ее.

Не взяв в мир мертвых родного ребенка и успокоив в материнских объятиях девочку-призрака, героиня вносит порядок в хаос природных стихий, восстанавливая нарушенный баланс между патриархальной и матриархальной концепциями. Несмотря на то что смерть матери открывает для дочери дорогу к родному отцу, к ней приходит и понимание — мама защищает ее, что прозвучит в ее заключительном монологе.

В зеркале «Темных вод» отражается душевное смятение современного японца, из последних сил пытающегося сохранить сад священных камней, много веков оберегавших спокойствие предков. В этом зеркале видно и то, каких жертв все это стоит и как мало шансов, чтобы сохранить светлый разум в этой Стране восходящего страха.

ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ

Посреди истории

«ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ»-2002

Петербург был горяч и влажен, и на фестивальные просмотры я нарочно ходил пешком, не торопясь, чтобы после слепящей, набирающей силу жары отраднее чувствовать прохладу кинозала. Кинотеатр «Родина» капризен, как время перед первой мировой войной, когда он был построен. Жеманные балкончики (для чистой публики?) и роскошный фриз в грифонах и славах венчаются нежнейшим лепным плафоном с рождением Венеры и хором наяд и харит. Все располагает к такому же капризному синематографу — с Верой Холодной и Астой Нильсен, с томными страстями, волоокими взглядами и эффектными выстрелами несчастных любовников под страстные аккорды тапера.

«Извините, что живу», режиссер А.Погребной

Но гас свет, и на экране горела земля Чечни, плавились мертвые шлаковые отвалы равнодушных заводов, долго и страшно глядели в глаза зрителей брошенные старики, забивали оленей, грея ледяные руки в их горячей живой крови, шахтеры Инты, улыбались своей тайной правде дети с отнятым разумом. Смеялась и плакала, пела и погибала невероятная повседневная жизнь. В рамках XII Международного кинофестиваля «Послание к человеку» показывалась национальная программа «Документальное кино России»...

Я впервые был членом жюри и, боюсь, больше не решусь на эту тяжелую работу... В игровом кинематографе, вероятно, проще. Там законодательствует эстетика, никакие нравственные критерии и никакое благородство побуждений авторов, не оправданные эстетической точностью, ничего не решают. Ну, балл-другой, может быть, накинут или отнимут, но основа останется одна — художественное совершенство. А тут все сложнее, одной эстетикой ничего не возьмешь. Тут сходятся время, духовная ясность мысли режиссера, яркость и сила героя, умная глубина задачи и только потом точность оператора, «попадание музыки» и тщательность монтажа. Тут художественная слабость может быть смягчена милостью побуждения, поспешность кадра оправдана целомудрием, жестокость изображения — честностью зрения. Тут ты не зритель, а собеседник картины, ее прямой участник, «четвертая стена», и ее судьба зависит от готовности твоего сердца. Русские фильмы испытывают эту нашу готовность с необыкновенной требовательностью.

Виртуозна «Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя» А.Осипова. Вот уж где работа так работа! Несчастный Андрей Белый с колыбели до кончины вписан в немой кинематограф своего времени с замечательным остроумием и технической безупречностью. Ежеминутно ловишь себя на восхищении, пока не замечаешь, что сам-то Белый постепенно делается изящным призраком, пустой тенью, немым звуком. Как будто кинематограф решил расчесться с его символической жизнью символическим же образом, нечаянно

отомстив поэту его собственным оружием. Да только поэт платил за безумие мечущейся под стать веку мысли страданием и тоской, а его портретисты, тоже под стать веку, — игрой и художественным наслаждением. Оказалось, что жизнь, вписанная в слишком чистый прием, перестает быть жизнью.

Так же могло случиться и с героем режиссера Ю.Лурье Григорием Гапоном в фильме «Изловленный ловец» (само изящество названий обеих картин говорит о выверенности хода). Тоже фильм, взвешенный на аптечных весах: ни кадра лишнего. Но фигура героя попроще судьбой и легче поддается суду. Авантюрного священника, решившего переиграть русскую историю, взяли во вполне юридические тиски, проведя эффектное экранное следствие по неприятному делу.

«Просто жизнь», режиссер М.Разбежкина

На фестивале было много картин как раз о минувшем веке. Одни шли вполне академической дорогой, договаривая старые правды, как М.Хуциев в благодарном реквиеме «Люди 1941 года», В.Коновалов в небогатой хронике «Минувших лет неповторимые черты» или Г.Гатауллина, соединившая детский рисунок и хронику в картине «XX век: эпоха счастливого детства». Другие пробовали рисковать, как И.Григорьев в жестком кино «Цветы времен оккупации», поднявший еще непривычную, до времени молчавшую хронику первых лет войны, в которой немец представлен в великодушии победы, принимая цветы ликующих женщин Белоруссии или Литвы, хлеб-соль благодарных за землю крестьян и благословение получивших приходы священников. Немец еще и психолог и легко пользуется человеческой слабостью к власти, вербуя отряды полицаев, страхом перед наказанием, понуждая выдавать евреев и красноармейцев, и ненавистью к сталинской деспотии, формируя армию Власова. Но картине не хватило пристальности или времени, чтобы показать, как сломался этот как будто долговечный психологический механизм, и фильм сразу, словно оправдываясь, без перехода пустился, как сто фильмов до него, живописать преследование евреев, расстрелы подозреваемых, публичные казни невинных и неизбежность поражения. А замысел был смел и исторически честен, но он, видно, не для получасовой картины. Да и время, наверное, еще не отстоялось для высоких и достаточно прочных исторических обобщений.

«Дезертир», режиссер С.Босенко

Гораздо вернее и убедительнее история в зеркале человеческой судьбы. А мы все — дети истории и редко ее герои. Чаще статисты, а то и невольники и жертвы. Мы можем не видеть ее за простыми заботами жизни, но она нас не пропустит и непременно заставит сыграть свою свидетельскую или жертвенную роль, ибо живет нами и из наших судеб ткет ковер времени и вечности. Может, поэтому так любяще и сочувственно, с острым чувством братства, удивления, горя и счастья и следишь за чудом и ужасом чужой жизни в русском кино.

Долгую и на простой соседский взгляд, наверное, обыкновенную жизнь прожил старый Давид из одноименной картины А.Федорченко. А вот увидит его в вечерний сосредоточенный час кинокамера, услышит автор фильма, и окажется, что рассказа об этой судьбе достойны только четыре года войны, за которые мальчик Давид прожил десяток страшных жизней и переменил не по своей воле несколько стран Европы, побыв заключенным концлагеря, лабораторным материалом для немецких генетиков, рядовым новой армии Израиля, «перемещенным лицом». А с четырнадцати лет останется только прочерк и вовсе бессмысленного существования дома, в России — в лагере и ссылке без обвинения и срока, с метафизической формулировкой «на содержании». И он расскажет это без злобы и удивления, повернувшись к окну, так и не поняв, на что ушла жизнь.

«Последний срок», режиссер В.Эйснер

Другим героям картин о человеке посреди истории повезло больше, а некоторые были даже счастливы. В «Снах об Альфеони» (режиссер В.Непевный) дивный русский художник-мультипликатор Александр Алексеев узнает все виды изгнания и все виды славы. Но тайная заноза, оттого что в мире его будут знать лучше, чем дома, и тоска по этому дому, когда не с кем разделить воспоминания, будут томить его удачливую жизнь и сбивать рассказы родных и друзей, родившихся *там* и не знавших печали неизживаемых снов о родине. И герой ускользнет из рассказов, неузнанный — чудесный талант, унесенный ветром.

Юрий Алексеевич Васнецов в нежном фильме Н.Боронина «Воспоминания» счастлив. Его детские книги и их доброе население — простодушные медведи и обреченно-трусливые зайцы, отважные петухи и робкие волки, рассудительные коты и хозяйственные сороки-вороны — всегда были желанны и любимы. И хоть режиссер норовит побольнее задеть зрителя съемками современных детей, у которых иные книги, иные игры и иные понятия о добре и зле, и боль эта оцарапывает нас, все-таки мы уже навсегда знаем, что зверье, очеловеченное Васнецовым, никуда не денется из детских сердец, потому что в нем угадан генетический код русского детства. А куда же мы от генетики? Режиссер несколькими штрихами переводит рисунки Васнецова в мультипликацию и тем нечаянно, или подсказывая, говорит о том, что возможна и желанна и экранная жизнь щедрого васнецовского наследия. Это для Юрия Алексеевича «воспоминания», а для нас вечно чудесное настоящее, которому не стать «наследием».

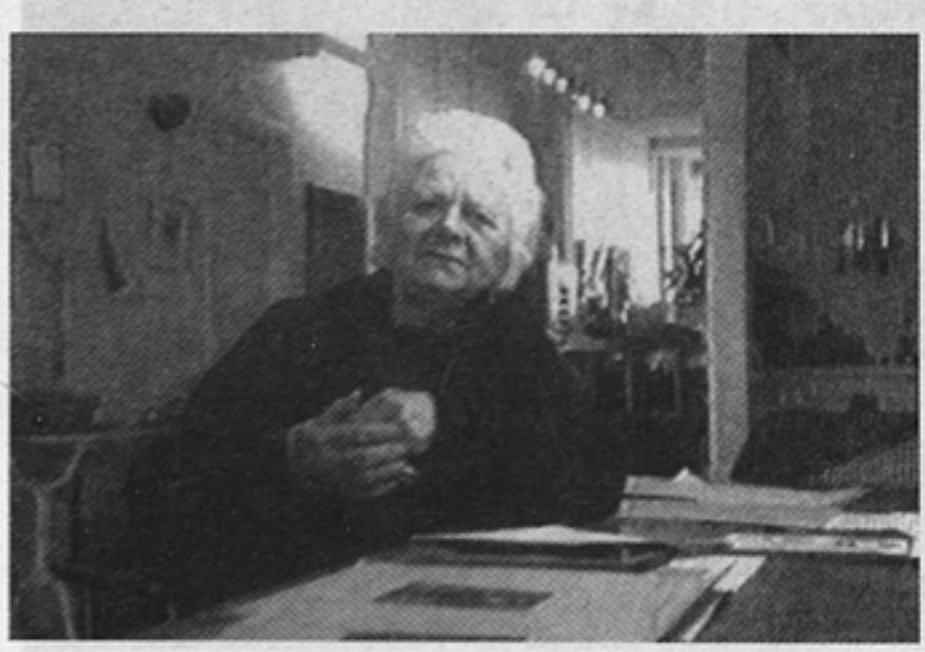
«Леонов из Меховиц», режиссер А.Мурашов

Ну и, наверное, грех было бы не помянуть здесь фильм Г.Долматовской «Женщина на мавзолее» — о судьбе Екатерины Фурцевой. Мы его очень ждали. Вот где был повод увидеть не жертву и свидетеля, а делателя истории, не цент-

ральную, но очень яркую фигуру отечественной политики самых сложных десятилетий. Но, к сожалению, автор предложила нам только «личное дело» героини в фотографиях и кинодокументах, не найдя «ход» и не решившись заглянуть дальше простого свидетельства. Так, как это получилось в «Женщине на мавзолее», рассказала бы о своей жизни товарищам по партии сама Екатерина Алексеевна. И вышла только биография хорошей русской женщины, прожившей честную жизнь на высоком посту. Нынешним политикам, конечно, и такое назидание немаловажно. Хотя одно упоминание о том, что эта простая женщина вскрыла себе вены, узнав, что ее не избрали в Политбюро ЦК, могло перевернуть весь фильм и заставить говорить о повреждении ценностных представлений советского человека, о духовном увечье, которое потом трудно загородить рассказом о благородных делах министра культуры. Не о поисках нарочитой тьмы я говорю, этого добра как раз сейчас хоть отбавляй, и оно уже нестерпимо и хуже всякой лжи. А о том, что как раз на судьбе действительно честного человека с доброй и искренней душой и можно было увидеть тончайшие пружины неправедности, таящиеся в ложной идее и разрушающие и самые крепкие нравственные ткани. Но режиссер потеряла глубину мысли, представив вместо драматического исследования, которое возможно было только при исповедной открытости (ибо все мы дети того времени и той культуры, и все выбираемся тяжело), лишь домашний альбом героини.

«Воспоминания», режиссер Н.Боронин

«Послание к человеку», если говорить о названии и девизе фестиваля, в этой части оказалось посланием немного задержавшимся, будто чуть пожелтевшим. Кино всё договаривает правду минувшего века и на языке минувшего века — благодарно, вызывающе, нежно, нерешительно и по большей части печально, словно чувствуя приближение какого-то общего конца времен, а не нетерпеливую радость рождения. А может быть, просто боится этого нового времени, которое как-то уж очень скоро сняло все ограничения и узнало наконец, что торжествующий сегодня не в одном искусстве, а, кажется, и в политике постмодернизм — не течение в искусстве, а болезнь жизни. Постфилософское, постисторическое, пострелигиозное сегодняшнее сознание — это уже сознание не просто строителя Вавилонской башни, а сдавшегося строителя, его не хватает даже на героизм отчаяния, с которым жили родоначальники этого сознания в последнюю четверть XX века. Какой уж героизм? Какой-то постыдный канкан, как перед потопом, а не жизнь. Искусство заголилось, словно вывернулось — все ночное тащит в день, все тайное наружу. Посидите день у телевизора, не выключая, и ничего не надо будет объяснять.

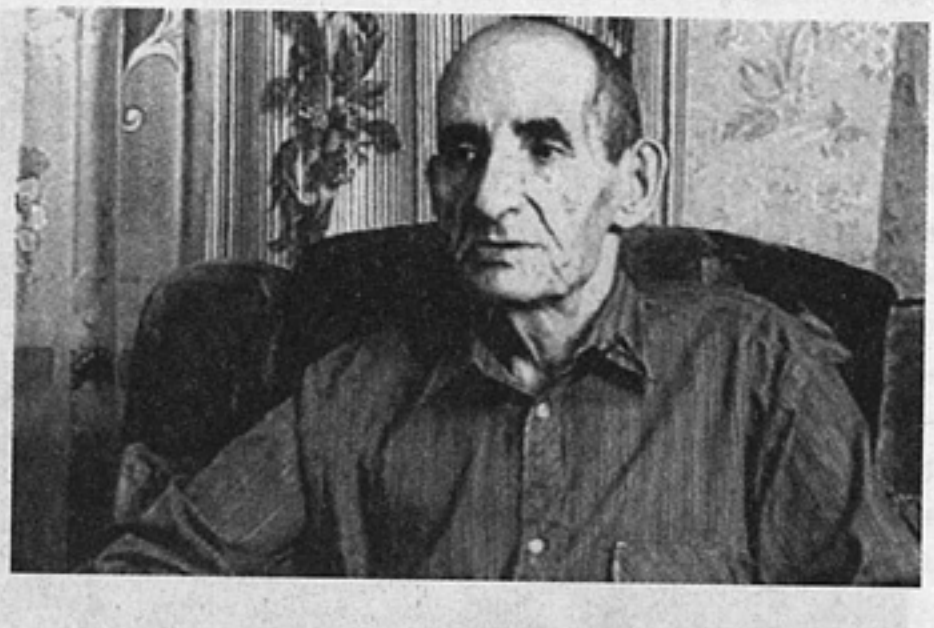


«Сны об Альфеони», режиссер В.Непевный

Вот документальное кино и глядит, глядит назад, надеясь удержать лучшее

и понять, с какой страницы началось худшее. И все хочет удержать, услышать всех и каждого — умных и глупых, слепых и зрячих — и, может быть, помочь зрителю заново полюбить осмеянного постмодернизмом человека, вернуть ему достоинство и силу, не дать восторжествовать сартровской правде, что «человек — это бесплодная страсть».

Кино напрягается и, заговаривая о прямом сегодняшнем дне, идет по острому краю между уходящей любовью и холодом постистории. И человек для него часто уже только объект художественного наблюдения, от него можно «устраниться», а то и снять родное так, будто приехал из невиданных краев, для которых простая и страшная нестоличная жизнь дика и противоестественна. Слава Богу, русское документальное кино оказалось не таким суетливым, как игровое. Но «постороннесть» все-таки слышна.



«Давид», режиссер А.Федорченко

Что и случилось — помимо воли автора А.Мурашова — с неожиданным и чудесно странным наивным художником Леоновым в картине «Леонов из Меховиц». Автор не нашел возможность не то что подсмотреть, а хоть поговорить с героем о тайном и высшем, из чего рождаются его видения, его непостижимый мир, в котором среди гигантских колосьев и золотых деревьев ведут хороводы люди в таинственном порядке, бегут олени и волки, верблюды и кони, летят птицы и облака. Он будто нарочно снял художника и его навсегда пьяную сожительницу Зинку в самый пустой час их страшной безбытной жизни, не заметив, что художник утаил от режиссера сокровенный час настоящего труда, только «сыграв» с белилами и охрой перед уже готовым холстом. Оттого хочется загородить художника, спасти его по-детски беззащитную душу перед холодной камерой, которая страшнее иронического суда простодушных, но честных соседей. В их непонимании больше милосердия, чем в благожелательном, но не достучавшемся до души героя авторе.

«Изловленный ловец», режиссер Ю.Лурье

Лауреат Госпремии 2000 года В.Эйснер снова, как в прежних пристальных своих картинах, в фильме «Последний срок» цепко вглядывается в старого человека (Эйснер всегда умел выбирать героев), прошедшего войну с орденами Славы, а потом сидевшего с малыми перерывами сорок лет за высокое искусство карманной кражи. Мы надеемся, по той же привычке минувшего века, что режиссер распутает страшную пряжу и мы увидим, как это случилось, прочитаем в глазах и руках, в слове и молчании старого человека, кто повинен в этом долгом унылом эпилоге славной юности. Но нет. Старик кинул обманку, что вот и политики воруют. Режиссер попался и стал показывать разных телевизионных Чубайсов, словно это и правда была разгадка опустошенной жизни. И уж совсем тяжело видеть обитателей дома престарелых, с кем делит кров и одиночество спокойный и даже, кажется, довольный своей жизнью герой. Старость вообще некрасива. Ста-

рость вовсе невыносима, если не зовется «обеспеченной» и не пишется кистью Лактионова. Если бы камера хотя бы кричала нам: «Сволочи! Это ваши отцы и матери», мы бы прятали глаза, но понимали, но она кричит кому-то, кто не слышит, кто не смотрит такие картины. Художественная задача превысила нравственную, и душа смолкла. Послание не дошло до адресата.

Но как только заговаривает живое, открытое сердце, для которого художественная тонкость одно подспорье, так мир сам жадно открывается навстречу и ты слышишь волнение зала по плотности тишины (а зал был заполнен, хотя этажом выше шла большая международная программа). И таких картин хватало! Они снова доказывали, что как ни изощряй язык, как ни усложняй монтаж, как ни запугивай зрителя долгими символическими или, напротив, откровенно «голыми», аскетически пустыми кадрами, победят все равно любовь и живой интерес к неисчерпаемому человеку.

«На кромке бытия», режиссер Д.Завильгельский

С.Босенко снял жесткий и трагический фильм «Дезертир», где рассказал устами самого дезертира, не устоявшего на чеченской войне, как ломается перед сомнительной задачей молодое сердце, не находящее подкрепления в понимании праведности дела Родины. Достаточно увидеть одну беспощадно снятую «зачистку» с плачем старух, криком детей, ненавистью мужчин, чтобы вместе с автором надеяться на милость к падшим — таким, как этот юноша, герой картины.

Ну а там, где потерявшая себя русская жизнь обыкновенна и ко всему привычна, там и вовсе всё держится только спокойной взаимной доверчивостью. Герой непритворен, и режиссеру некуда деться. Поживут подольше бок о бок, и уже вместе попытаются вывезти тяжелую русскую правду без сердитого нетерпения или мрачной остраненности.

«Отпуск в ноябре», режиссер П.Медведев

Наглядеться нельзя было на героев фильма Д.Завильгельского «На кромке бытия». Жить не на что, деревня едва сводит концы с концами, а они о смысле жизни схватываются и стихи про этот смысл пишут, и в их стихах и «космос», и «вселенная». Это им, конечно, соседний космодром Плесецк такие темы нашептывает и то, что у них в лесах и болотах ступеней ракет больше, чем клюквы, и они из них хочешь лодку себе сочинят, хочешь лопату, а при нужде и продадут. И на этой «кромке», глядишь, и до «тепла» дотянут, потому что головы не теряют и свет в душе не темнят. Русские же! И не такое видели!

Как и жители сибирского поселка в «Живи и радуйся» Ю.Шиллера — такие непохожие, что им вроде в двух разных картинах место. Один наяривает на го-

родской улице за просто так на баяне и на всех гармонях, какие под руку попадут, и радуется, что всяк ему тут и сват, и брат. И будто нет у него ни проблем, ни забот. А другой, кажется, и не улыбнулся ни разу, сердится на мир, что себя в подменности и лжи потерял, что в слепоте своей гибели не видит, а сам потихоньку собственноручно красавицу церковь ставит. Словно в разных землях живут и в разные стороны глядят, а свет от обоих в небе над поселком сходится.

Вот и несчастные герои «Клондайки» (режиссер В.Попов) до самого «не могу» намаются на шлаковых отвалах, отыскивая ферросплавы (слова нарядные, а на деле — та же городская свалка, разве что «товар» другой), продажей которых и живут, а вечером запоют в клубе — и будто не они.

Из того же теста и деревенская весовщица из фильма М.Разбежкиной «Просто жизнь» Шура Алексеева, у которой вроде и этой «просто жизни» нет. Одна живет, грязь каждый день на работе месит, получает копейки, а пустится городские брачные объявления комментировать — заслушаешься, а запоет — и вся в песне. Птица певчая, играющая для себя свою «просто жизнь», чтобы одиночеству не даться и зло в себя не пустить.

Чувство благодарности и восхищения неисчерпаемостью человека я испытал после картины А.Погребного «Извините, что живу». Ставшая жертвой родовой травмы, героиня фильма Вера Казакова, которой жизнь сулила страдание и одиночество, восстала против обреченности не гордостью и ожесточением, но любовью и светом, не судя здоровое человечество, а бережно принимая лучшее в нем, слушая его музыку и поэзию, внимая его воле и красоте. У нее прекрасный муж и гордящийся ею сын, у нее золотое и мужественное сердце, спасающее не только дом, но и деревню и мир вокруг. И хоть она не забывает в себе физического «получеловека», но никогда не пускает увечье в свой духовный строй, а теперь с этой картиной скольких еще поднимет и ободрит. И пусть она в минуту естественной усталости (нельзя быть героем двадцать четыре часа в сутки) бессильно скажет: «Извините, что живу», зритель, кому приведется видеть это чудо, ответит: «Спасибо, что живешь!» А когда фильм уже завершится, спохватишься: «Господи, а как же это снято?»

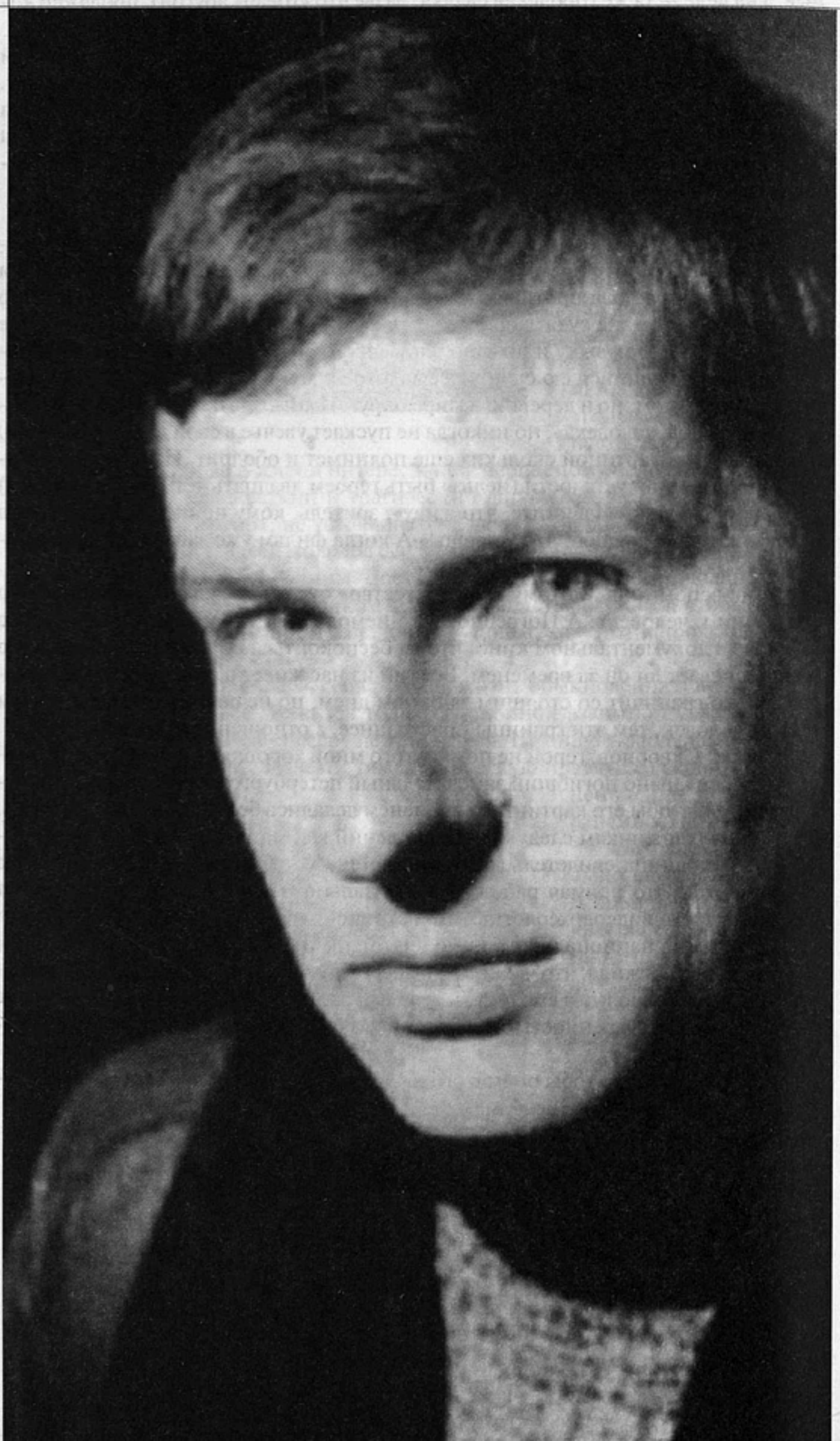
И не вспомнишь, потому что «искусство» будет побеждено, растворено во внимании к человеку. А.Погребной уже немолодой человек и слишком давно работает в документальном кино, чтобы беспокоиться об эффектах формы и о том, поспевает ли он за временем. Всякий из нас живет в своем времени, которое только граничит со стоящим за окном днем, но не совпадает с ним. И чем старше человек, тем эти границы пространнее, а отношения сложнее.

Сергей Скворцов, герой не помянутого мной хорошего фильма Б.Карадже-ва «Скворец», рано погибший замечательный петербургский оператор и режиссер, мечтал, чтобы его картины со временем делались безымянны, как хроника, и служили художникам следующих поколений как материал истории, фотография дня, страница свидетельского показания. Хотя, в сущности, это странно звать мечтой. Это прямая работа документального кино — оставлять портрет своего века, его видеоархеологию, его летопись.

Программа национального кино внутри фестиваля «Послание к человеку» счастливо обнаружила, что человек еще верен лучшему в себе и, вопреки времени, сохранил природную смелость и веселый рассудок. И здоровье его души еще не расшатано неуверенностью настроения, а опыт страдания не лишил его доверия и надежды.

Дай только Бог, чтобы опамятовался и наш прокат и человек вовремя получил адресованное ему «Послание».

ОПЫТ



Ларс фон Триер

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

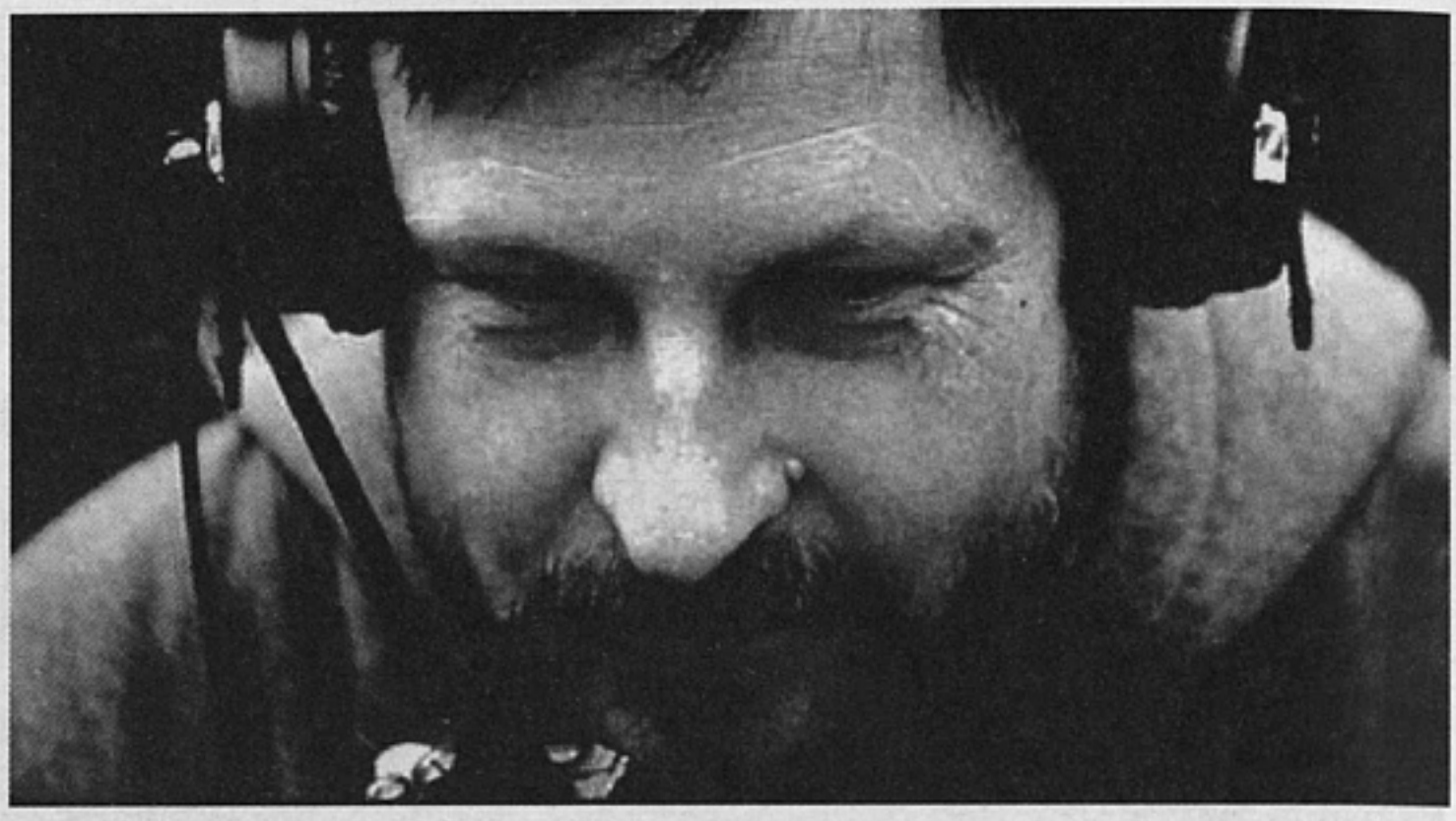
«Нужно все время себя провоцировать»

Студию «Зентропа» мы вместе с Питером Аалбеком основали, чтобы продюсировать мои фильмы. У нас были равные доли — пятьдесят на пятьдесят, и следовательно, по любому поводу мы должны были приходить к согласию. Ситуация вскоре изменилась: Питер пошел своим путем, а я своим. Почему? В целом система функционировала нормально, и Питер был хорошим продюсером, но часто случались кризисы, наши устремления и взгляды, наши практические задачи решительно не совпадали, и общее мнение, что я имел полный контроль над своими фильмами, порой попросту не соответствовало действительности. Например, когда я делал «Идиотов», Аалбек и Вибеке Винделоу разрешили использование фильтров — но это случилось уже на этапе постпродукции. А ведь это полный бред, из-за этого я рисковал не донести до публики главную мысль фильма. Отчасти проблемы с «Догмой» состояли в том, что никто ее полностью всерьез не принял. Ее расценили как что-то вроде шутки. Кому — считали многие — в здравом уме пришло бы в голову загонять себя в такие жесткие рамки? Это все равно что разжигать огонь при помощи двух камней вместо «ронсоновской» зажигалки.

Известно, что мать Наполеона очень любила своего сына, она думала, что все, что он делает, изумительно. Моя мама тоже такая. Если я рисовал каракули на листе бумаги, она говорила, что это просто великолепно. Подобная реакция вдохновляет, рождает желание творить. В то же время, как и в любой другой семье, в моей было немало своих неприятных секретов, а я был чутким ребенком, насколько себя помню, всегда легко возбуждался, приходил в волнение, начинал нервничать. По-видимому, в детстве мое артистическое развитие нуждалось в похвалах, к тому же искусство удовлетворяло требования естественного детского эскапизма — оно было способом уйти из мира взрослых: я творил вселенную, которую сам мог полностью контролировать. И в профессию я пришел главным образом из-за этого стремления держать под контролем целый мир, так что цель творчества я вижу только в создании своего собственного мира. Вот почему для меня мое искусство никогда не было источником беспокойства — я не боялся, что создам что-то недостаточно хорошее, ведь главным стимулом является совсем другое. Не исключено, что то, чем я занимаюсь, окажется нежизнеспособным с точки зрения зрительского интереса или в каких-то других отношениях, но я никогда не ставил под сомнение глубинные достоинства моей работы, то значение, которое она имеет для меня самого. Здесь нет никакой связи с наличием или отсутствием таланта. Это просто вопрос личного отношения к себе. Когда не нервничаешь, высвобождается огромное количество творческой энергии, ведь люди так часто думают: «Я не смогу оправдать ожидания». Меня такие сомнения никогда не мучили. Не могу сказать с уверенностью, что и в будущем ни разу не испытаю чего-то подобного, но твердо знаю: умение считать глупцами тех, кто не ценит твои достоинства, таит в себе огромную силу.

Очень важно хоть раз выставить себя дураком, особенно в начале пути. Всегда очень любопытно посмотреть именно тот фильм, где режиссер свалял дурака, это

Фрагмент книги «Датские режиссеры — диалоги о современном кино».



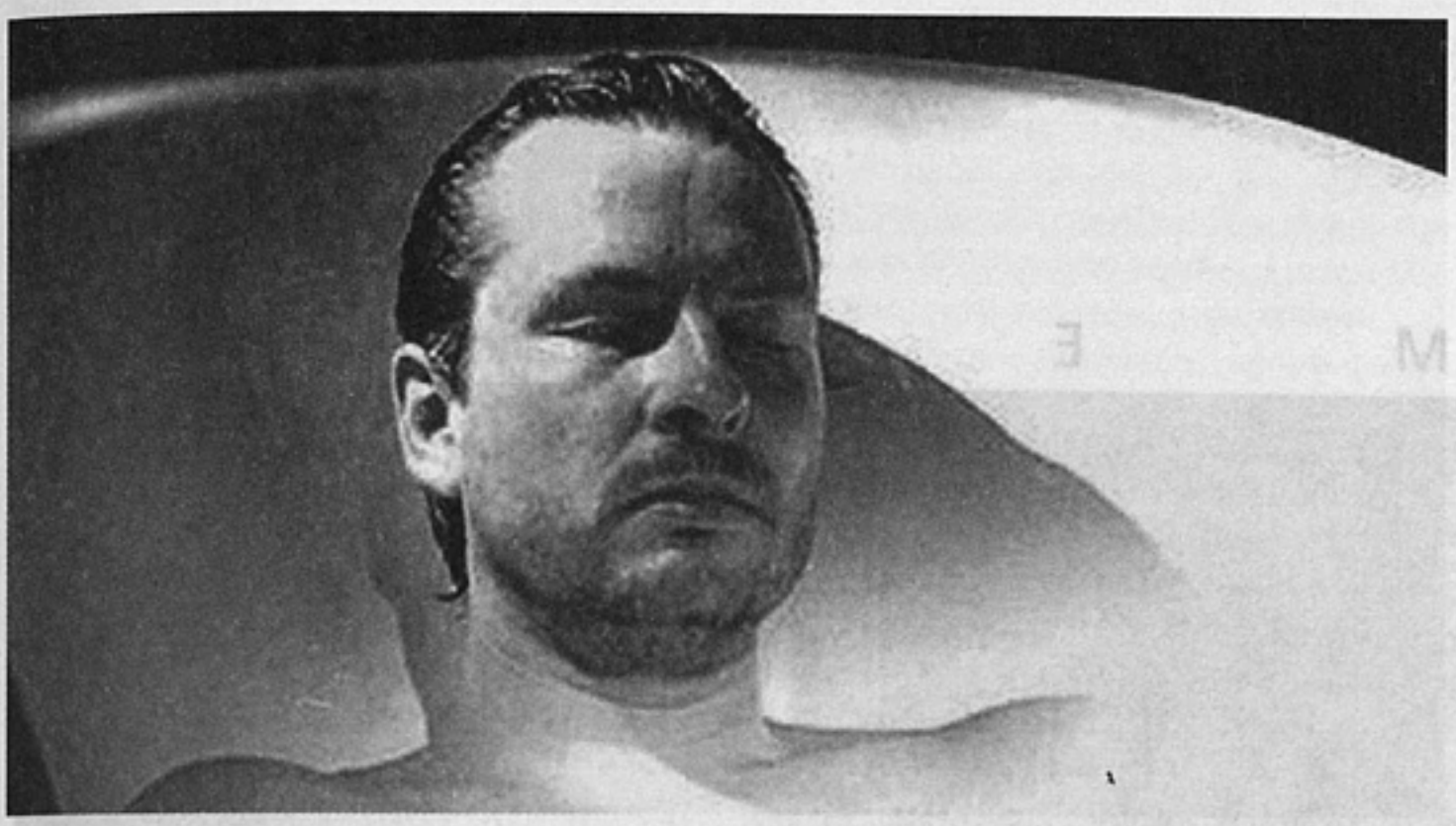
Ларс фон Триер

справедливо в отношении практически всех режиссеров, чьи картины сегодня достойны внимания. Такой «дурацкий», неудачный фильм всегда занимает в биографии художника особое место, как минимум нам хочется его потом пересмотреть. Как-то так получается, что в подобных глупостях кроется суть всего, что будет позже. Ведь выглядишь идиотом именно потому, что раскрываешь душу.

Я никогда не занимался эстетическими экзерсисами только ради того, чтобы что-то попробовать. Я просто делал какие-то вещи так, как было нужно. Те же темы и те же стилистические приемы вновь возникают и в моих более поздних работах, но ранние дали мне возможность поэкспериментировать с определенной техникой. Здорово было впервые использовать панорамирование (tracking shot) или застывший кадр (freeze frame). Я работал и с масками, как горизонтальными, так и вертикальными. Результат получился неплохой, и работа была чертовски интересной, но это не было просто стилистическим упражнением. Мой первый фильм «Садовник из фруктового сада» совсем неплох. Я перепробовал на нем множество операторов. Давно не смотрел эту ленту, и смотреть ее очень тяжело, потому что у меня в ней душа нараспашку. С годами приходит умение не обнажать себя до такой степени, а показывать ровно столько, сколько необходимо. Появляется элемент самоконтроля, тогда как раньше его не было. «Садовник из фруктового сада» был каким-то «психованным» — это самовыражение молодого человека, который пребывал в очень-очень плохом состоянии. Что же касается провокационных тем, то я совсем не изменился, только лучше себя контролирую. Дело в том, что когда научаешься лучше делать свое дело, становится легче удовлетворять любым требованиям, но я постоянно пытаюсь заставить себя взяться за что-то такое, чего я еще не освоил. Звучит очень высокомерно, но это правда. Можно научиться что-то делать настолько хорошо, что смотреть на результаты работы будет до тошноты скучно. Со мной могло бы произойти то же самое, если бы я снова и снова снимал один и тот же фильм, как некоторые и поступают. В случае с «Европой» я понял, что добрался до конца пути. Все было так эстетизировано, так чисто выполнено, что напрашивалось что-то новое. То же я испытываю и по поводу «Танцующей во тьме».

Считается, что провокация направлена в адрес другого — того, кто вас слушает или смотрит. Но это вовсе необязательно. Чем бы я ни занимался, я почти всегда стараюсь спровоцировать самого себя и взглянуть на проблему, которая меня занимает, с другой точки зрения. В сферу моих интересов часто попадают одни и те же вопросы: различные виды сексуального извращения, весь спектр психических расстройств. Как и Фрейд, я считаю сексуальность движущей силой, имеющей огромное значение в жизни людей. Вероятно, существует тесная связь между сексуальностью и искусством. Я не знаю, верно ли, что эта связь особенно сильна в моих работах, но не исключено, что именно через фильмы я реализую большую часть своей сексуальности — вместо того чтобы вести себя неразборчиво в личной жизни. Кое-кто из режиссеров поступает прямо противоположным образом: одно и то же можно ведь делать совершенно по-разному.

В ранние годы я не испытывал желания вступать в диалог с актерами по по-



Ларс фон Триер

воду их взгляда на психологию персонажа. У меня было свое, очень точное представление о том, чего я хотел, но это не означает, что я не придавал значения актерской игре. Актеры всегда были важной составляющей всех моих картин, меня просто не интересовал психологический аспект.

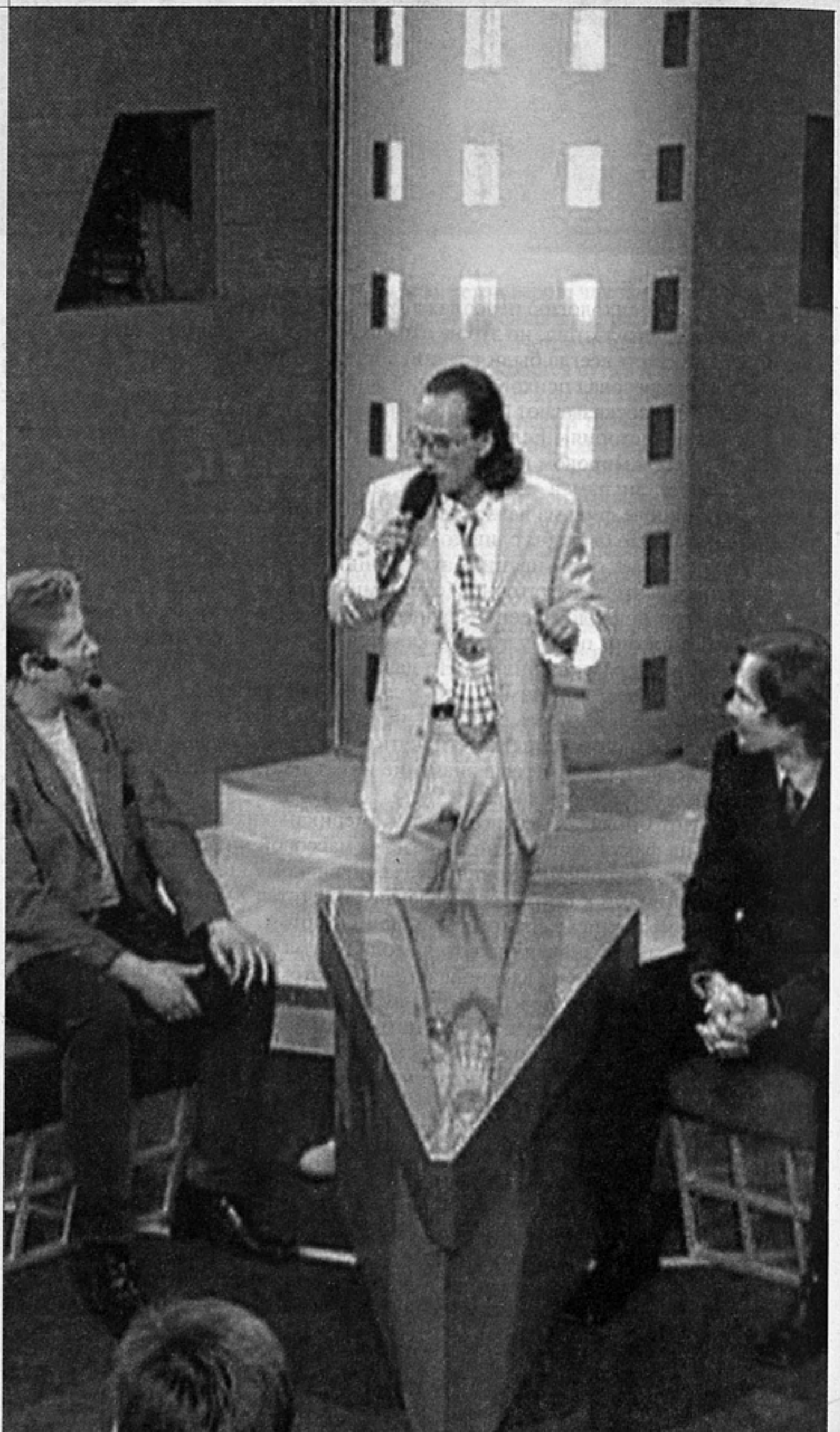
Образы тоже рассказывают историю. Вопрос лишь в том, что мы подразумеваем под словом «история». Если взять все великие истории и вычленить из них самую суть, во всем мировом искусстве останется от пяти до десяти базовых вариантов. Следует ли нам в таком случае заниматься исследованием образов, только если в основе фильма лежит одна из этих историй, и воздержаться, если этой основы нет? Это было бы слишком серьезным ограничением. В определенном смысле речь идет об ожиданиях аудитории. Зрителю нельзя разрешить выключиться, но для этого достаточно и самой минимальной основы. Сейчас в моих фильмах этот психологический фундамент стал заметнее, чем прежде, но меня это не беспокоит, потому что мне кажется, будто теперь его можно по-всякому расцвечивать, разукрашивать. Но даже в ранние годы, когда психология меня не интересовала, я понимал, что большинство зрителей смогут высидеть фильм, только если в нем есть стержень истории — характеры. Возможно, мне представлялась обманом попытка втиснуть в экранную реальность эту самую психологию, когда на самом деле значение имеет нечто совершенно иное, а я, вообще-то, не сторонник обмана.

В отличие от многих, я не в восторге от американских лент. Помню, когда я учился, у нас на факультете «Кино и средства массовой информации» были несколько человек, которые поклонялись американскому кино. Я не разделял их любви ни к экшну, ни к гангстерским лентам. Я считал Хьюстона хорошим режиссером, мне нравились картины с Хамфри Богартом, но для меня они никогда не имели большого значения, зато я сходил с ума по фильмам неореализма. Европейская традиция меня вдохновляет еще и потому, что мы постоянно сталкиваемся с американской повествовательной моделью, и в результате она приедается. Мы с коллегами сейчас хотим снять несколько картин настолько сентиментальных, что даже американцы постыдились бы под ними подписаться. Да они бы и делать такие ленты постеснялись. Но в то же время аналогичные голливудские фильмы у меня никогда особого интереса не вызывали. Я, разумеется, смотрел фильмы Дугласа Сёрка, но в основном потому, что студенту, изучающему кино, полагалось им интересоваться.

Занимаясь искусством, нужно все время себя провоцировать. Теперь в своих фильмах я пытаюсь быть крайне чувствительным. У меня неплохой опыт по этой части. По-моему, у меня хорошо получается быть сентиментальным, хотя люди сегодня стараются изо всех сил этому сопротивляться.

Но это бесполезно: хотим мы того или нет, американские фильмы все равно оказывают на нас влияние, потому что ничего, кроме голливудского, кино мы ни в детстве, ни в юности не видим.

Перевод с английского М. Теракопян



Дмитрий Нагиев,
ведущий программы
«Окна»

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Окна во двор коммунального подсознания

Современное телешоу уже не подменяет (и не подминает) реальность, упраздняя ее непредсказуемость. Напротив, сама реальность компонуется, следуя клише и трафаретам телешоу. И мало где с такой же категоричностью и задиристостью отражена выкройка реальности по меркам и габаритам телешоу, как в запущенном по инициативе Валерия Комиссарова с мая 2002 года на канале СТС мегапроекте «Окна». Заправляет им (кастинг тут явно удачный) актер и шоумен Дмитрий Нагиев.

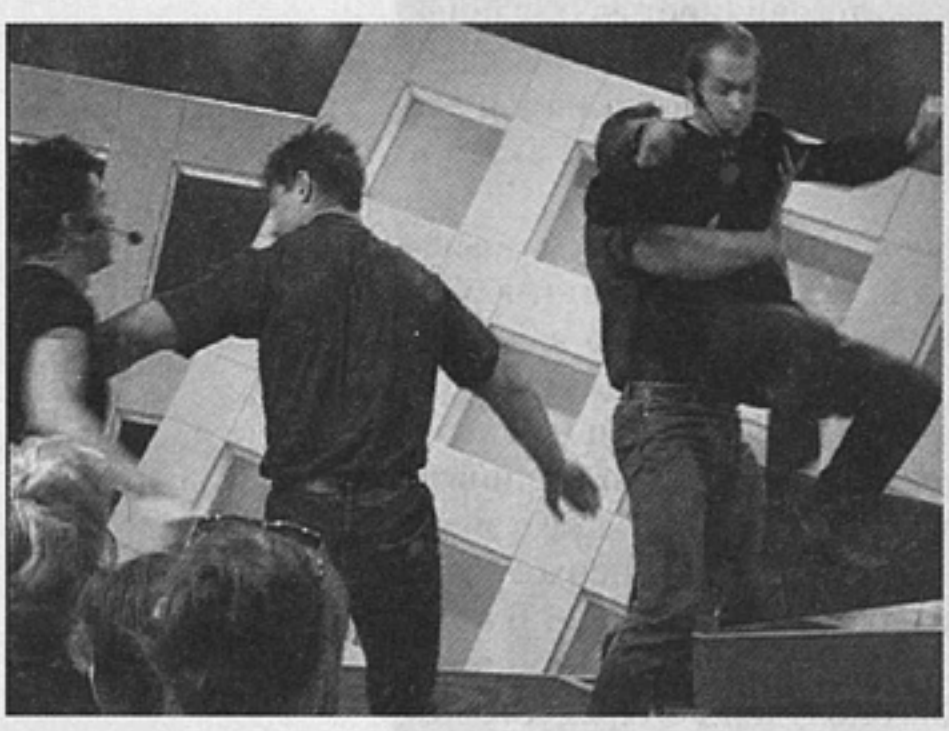
На первый взгляд никакими хитроумными пиаровскими трюками не объяснима гиперпопулярность этого ток-шоу: буквально за месяц его рейтинг в обеих столицах зашкаливал за отметки многих раскрученных шоу, что для программы-парвеню на дециметровом канале обычно несбыточное «чудо из чудес» (Нагиев хвастался четырнадцатью миллионами зрителей «Окон», да и по статистике «Гэллап» аудитория у шоу действительно миллионная.) «Окна» принято хулить, при их упоминании возмущенно отплевываются, чтобы сразу же с энтузиазмом пуститься в пересуды о пряной интрижке или семейной психодраме, извлеченной из телешоу. Но так или иначе этот продукт «пипл хавает». В комфортабельной студии перемываются семейные кости и косточки, но при этом «Окна» вовсе не детектор матримониального неблагополучия конкретного человека. Предельно цинично выставляя на обозрение публики постсоветский городской менталитет, авторы «Окон» явно причесывают отечественные нравы с оглядкой на западные модели поведения.

Охочие до «гнильцы» телевуайеры, возможно, и не ведают, что предлагаемые им поведенческие нормы позаимствованы у заморских телепроизводителей. Но, и не ведая, что-то неладное явно подозревают. Не случайно триумфальное «шествие» «Окон» спровоцировало также и множество брезгливо-недоброжелательных, высокомерных отзывов, подборка коих аккуратно подвешена на сайте «Нагиев.ру». Безусловно, поношение и пинки по адресу программы только работают на руку ее рекламной кампании. Рецензенты на удивление сплоченно упрекают Нагиева в «пошлости и непотребстве», ставя ему на вид амикошонскую маску утомленного сноба и страстишку к отмачиванию сальных, шкиперских шуток типа «если сучка не хочет, то кобель не вскочит» или «кто девушку кормит, тот ее и танцует». Нагиева ругают за развязную манеру, в которой он ведет шоу. В «Моей семье» или «Большой стирке» (иных, менее скандалезных проектах Комиссарова) шоумен придерживается имиджа стороннего, непричастного арбитра; Нагиев позволяет себе нагловато бравировать пристрастием или неприятием, злоязычно «щелкая по носу» не понравившегося или дружелюбно похлопывая по плечу приглянувшегося.

Нагиева упрекают в нетактичности, в неуважении к проблеме, вынесенной на телеподиум; он преподносит семейные коллизии с нескрываемым скепсисом и гаерской иронией, изначально закрепляя за всякой драматической ситуа-

цией котировку мизерного, проходного житейского казуса. Кажется, именно обесценивание трогательных или сумасбродных человеческих переживаний, низведение их к нелепо несуразным «мыльным операм» (Нагиев подчас иронизирует: «Мексику тут устраиваем») или идиотическим фарсам более всего раздражают нагиевских оппонентов, проморгавших главное. Нагиев намеренно демистифицирует технологии шоу, чтобы доказать всем и вся: ваша реальность и есть безупречное телешоу, от коего уже не отвертеться и не увернуться.

Чаще всего по адресу шоу слышится обвинение в бессовестной «подставе»: вместо «людей с улицы» в программе якобы участвуют безработные актеры, навербованные по объявлениям в Интернете и натасканные шоуменом, они покорно бубнят заученный текст. На сайте «компромат.ru» указывается и ставка — 950 рублей за выход. Однако самый неотесанный любитель разыграл бы свою партию более профессионально. Известно: самые плохие актеры — те, кто серьезно и упрямо, противясь какой-либо модернизации, придерживается своей имиджевой стратегии, раз и навсегда выбранной в жизни. Хулители «Окон» пытаются раскусить обман там, где он не прикрывает, не камуфлирует истину, а составляет ее онтологическую сердцевину, становится ею самой. Образец подобного мошенничества — «обмана правдой» — Славой Жижек усматривает в неоднократно цитированном Фрейдом польско-еврейском анекдоте: «Ты говоришь, что едешь в Краков, чтобы я подозревал тебя в намерении поехать в Лемберг, хотя на самом деле ты отправляешься в Краков». Механика обольщения, используемая в «Окнах», как раз и связана с изощренным фокусом «обмана правдой»: «Мы говорим вам правду таким образом, чтобы вы обязательно посчитали ее за обман, после чего вы уже безболезненно воспримите травматическую, коробящую вас правду». Риторика «обмана правдой» избегает каких-либо конспиративных, шифрованных высказываний — ее сила и неуловимость в том, что правда преподносится «голой», без обычных маскировочных виньеток (тогда-то ее точно никто не признает за правду). В газете «Округа» Константин Инин, избирая позу простодушного, наивного «соглядатая», подмечает эксплуатирование в «Окнах» психологически беспроигрышного принципа «мы убрали все, чем вас обманывали, и вы все равно обманываетесь». Подобная психотехника обмана может быть названа «двойной бухгалтерией иллюзии»: мы заранее осведомлены о подложности иллюзии и все равно — или тем более — ей поддаемся (фанатичная вера в недостижимую иллюзию — камертон триллера Альфреда Хичкока «Головокружение» или гангстерского боевика «Путь Карлито» Брайана Де Пальмы).



«Окна»

Наглядной иллюстрацией такой «двойной бухгалтерии» служит комплекс «несчастной любви». Любящий, не получая от объекта страсти никаких доказательств ответного влечения, упорствует в заблуждении, будто его все-таки любят, что нередко и спасает его от суицида или невротической ипохондрии. Но психотехника «двойного обмана» действенна не только в эротическом поле. Разработчики современной политической онтологии — Петер Слотердайк, Славой Жижек, Ален Бадье — уличили в том обмане европейскую леволиберальную демократию после майской революции 1968 года: упразднив авторитарные религиозно-идеологические институты, она подвигла социум «обманываться» гуманистической риторикой самих демократических процедур.

Нагиев придирчиво режиссирует каждую эффектную кульминацию или интермедию, всячески инструктируя, муштруя персонажей (будь это подрабатывающие внештатники или реальные «эксгибиционисты чувств»), какую реплику произнести или какую эмоциональную реакцию им выказывать в той или иной мизансцене. И не важно, сымпровизирован в студии или выловлен в интернетовском чате какой-нибудь залихватский или обыденный сюжетец. Уловки На-

гиева вполне сознательны: впаривая по сути «подлинные» истории, он заведомо рассчитывает на их причисление к разряду выдуманных баек, чтобы под соусом якобы измышленного (мол, никто ни за что не отвечает) предъявить реальность в ее максимально дискомфортном, временами непотребном обличье. Шоумен предполагал обнародовать реальность низкопробных семейно-бытовых перепалок, а ненароком вывел на чистую воду реальность постсоветского менталитета с его неутолимым желанием публично обнажить социальные или амурные обиды и в коллективном экстазе заняться нарциссическим их разглядыванием.

Однако смердяковщиной или хлестаковщиной тут и не пахнет, нет в шоу и автохтонных «шатунов» Мамлеева или монструозных коммунальных «идиотов» Ерофеева. Зритель — участник шоу вполне воспитан, разумен и культурен: подглядывая за ситуативной «неправдой» (промахами, просчетами и неурядицами) другого, вуайер кропотливо и усидчиво пытается добиться своей как бы объективной «правды».

И заглавие шоу вполне соответствует его щадящему «просвечиванию» коммунально-бытовых проблем. В культурно-символическом ракурсе окно трактуется в качестве прозрачной, но непроницаемой оптической стены, разграничивающей две несочетаемые идеологические сферы: незримого и видимого, приватного и публичного, своего и чужого. Описывая мифопоэтические аватары стекла от йенского романтизма Новалиса и Тика до архитектуры немецкого модерна, Михаил Ямпольский в книге «Наблюдатель» указывает на главенство в тексте той или иной разделенной стеклом сферы — будничного и трансцендентного, или внутреннего и внешнего, — в зависимости от позиции видящего. Оконное стекло как зыбкий метафизический барьер между внутренним и внешним — лейтмотив стихотворения Владислава Ходасевича «Окна во двор» из книги «Европейская ночь». Подгоняемый экзистенциальным отчаянием взгляд поэта скользит от окна к окну, обреченно регистрируя подмеченных невзрачных статистов — курносого актера, глухого у окошка, небритого старика, — «темноту и тесноту» берлинского филистерства; в заключительной строке все увиденное вовне приравнивается им к «напору» воды, громыхающей изнутри по трубам «в такой темноте и такой тесноте».

«Окна»

Репертуар предлагаемых Нагиевым трио-композиций: оскорбленный и униженный протагонист сцепляется в словесной или кулачной полемике с некогда дорогим сердцу обидчиком, а затем их третейский компаньон либо улаживает конфликт, либо подливает масла в огонь, — весь этот ассортимент кухонной грызни преподнесен зрителю на первый взгляд в виде внешнего. В новелле (к телесюжетам Нагиева применима такая жанровая рубрикация) «Любовница мужа» две женщины, москвичка и провинциалка, оспаривают право на любимого мужчину, причем москвичка кичится пропиской, а провинциалка упирает на свое добросердечие и покорность; обе они — бессознательные заложницы мифологем постимперской геополитики, не снявшей, а только заострившей оппозицию центра и периферии. В новелле «Сколько стоит муж» супруга откупается от разлучницы крупной финансовой подачкой: ритуалы коммерциализации семьи, делающие одну из половин предметом ожесточенной купли-продажи, судя по «Окнам», не редкость после того, как рыночная экономика обрушилась на голову российского семьянина. В новеллах «В постели меж сыном и отцом» и «Двойная разлучница» между предком и потомком разгорается непримиримое соперничество из-за общей любовницы, падкой и на молодость сына, и на заработки отца: похоже, поколенческая эстафета в современной России не являет собой гладкую, накатанную дорожку, главным образом, из-за различной скорости и маневренности приспособления поколений к изменившимся системам социального успеха и достатка.

Кажется, «Окна» распахивают перед обескураженным или заинтригованным зрителем внешний, внеположный ему паноптикум горестей и кручин постсоветской повседневности. При этом он парадоксально заглядывает внутрь себя, в потаенные зоны коллективного подсознания с его запретными, свербящими желаниями и фрустрациями. В классическом психоанализе Фрейда подсознание толкуется как хранилище вытесненных влечений, подавленных устремлений и затаенных боязней; подобный конгломерат постыдного, укрываемого от бдительного ока карательно-репрессивного отцовского «я», и придает субъекту единичную уникальность. В структуралистском психоанализе Жака Лакана производится фатальная ревизия фрейдовской интерпретации подсознания. Для Лакана подсознание также либидозная зона, прибежище утаиваемых, непристойных мотивов. Но эти мотивы уже не принадлежат к интимно-приватной атрибутике, они причисляются к социальной таксономии, выступают результатами идеологических постановлений, ограничений и догматов. Лакановская революция в трактовке подсознания — теперь оно только «гипсовый слепок» официозной риторики — рикошетом отзывается и в телешоу: «Окна» показывают именно современное русское подсознание, производят мониторинг его символического происхождения, вмененных ему табу и властных рычагов его регулирования.

В «Окнах» представлен обобщенный, иногда гротескный автопортрет постсоветского горожанина-буржуа (точнее, его коллективного подсознания), за годы ельцинских реформ и путинской стабилизации переросшего из немочного люмпен-интеллигента в оздоровленного фитнессом и загрантурне представителя лоу-миддл-класса. Его подсознание изначально выдрессировано и обуздано строжайшими символическими запретами или наказами, причем оно нисколько не заблуждается насчет катастрофического дефицита внутренней свободы. Потому-то Петер Слотердайк в «Критике цинического разума» навесил на современного буржуа-хамелеона бирку носителя «просвещенного ложного сознания»: признавая фальшивость идеологических «оков и планок», буржуа все же готов с ними безропотно мириться.

В «Окнах» вроде бы позволено ворошить скользкие и шокирующие подробности «интимьера» (термин петербургского философа Александра Секацкого), но на деле в телешоу бесперебойно работают фильтры и шлагбаумы, отсеивающие и стопорящие нежелательные, неприемлемые интриги. Например, наложено однозначное вето на этнокультурные или национальные конфликты (в студии непредставим выброс нетерпимой агрессивности русскоязычного большинства или этнического меньшинства). Неусыпной цензуре подвергаются сюжеты, где «торчат уши» сословно-классовых нестыковок, где яростная склока запрограммирована привязками спорщиков к различным социальным группам (к прослойке компьютерной интеллигенции, к бизнес-элите или к работникам прилавка). Так, в новелле «Мать продала своего сына» приемная мать отговаривает великовозрастное чадо от опрометчивой женитьбы на молоденькой, смазливой рыночной торговке. Так и остается загадкой — с какой социально-классовой «колокольни» она так высокомерно смотрит на торговую профессию? Даже намеки на четкую классовую субординацию в телешоу Нагиева вытравливаются: персонажи механично озвучивают старые советские предрассудки демагогического «государства рабочих», где презираемым, третьесортным «сословием» почитались как раз пролетариат или обслуживающий персонал. «Все мы торговали или торгуем», — примирительно заглаживает Нагиев социальную патетику разгневанной мачехи, планомерно прививая, видимо, выгодную для медиа и ТВ иллюзию гомогенности, даже одномерности постсоветского общества.

В «Окнах» преобладает попурри семейно-сексуальных раздоров, но и оно выглядит результатом досконально продуманной селекции. Очевидно, процентное соотношение не в пользу щекотливых коллизий с упоминанием сексуальных девиаций и отклонений — транссексуальности, свободной любви, фетишизма; лидируют все-таки уныло заурядные экземпляры «любовных треугольников». Сквозь «окна» проходит неисчерпаемая вереница банальных или анекдотических адюльтеров: одна психопатка увела у подруги мужа-психотерапевта ради оздоровительных сеансов сексотерапии; скорбящая мать семейства, думая, что смертельно больна, упросила сестру понянчиться с беспомощ-

ными в быту мужем и детьми, а та, после ее чудесного выздоровления, наотрез отказалась оставить пост хранительницы домашнего очага.

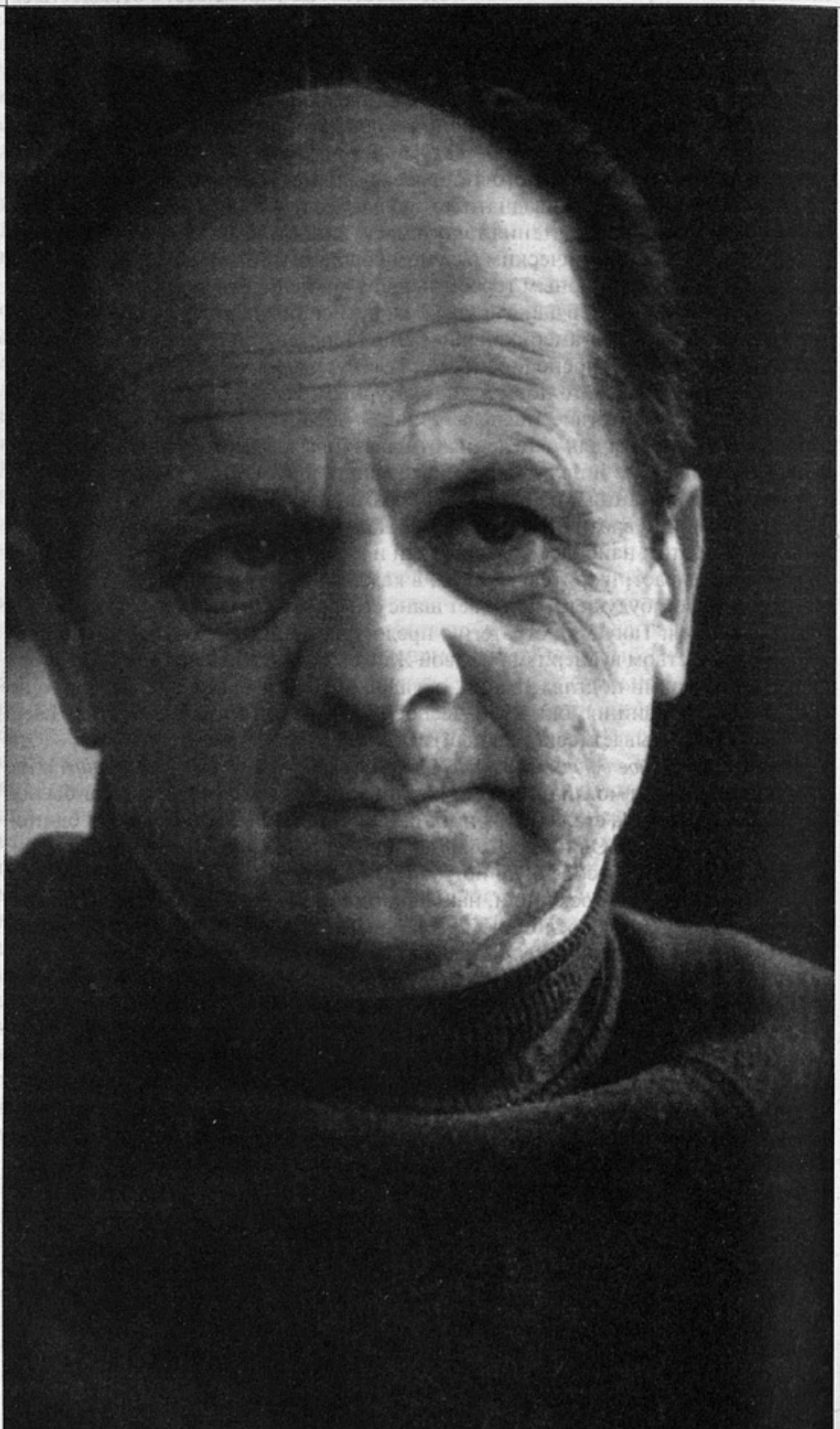
Нагиевские «Окна» открывают вид на постсоветский «диспозитив сексуальности» — так Мишель Фуко в «Истории сексуальности» определяет механизм вытеснения сексуальности в речь, в дискурс, механизм присвоения ее властными социальными риториками. Понятие «диспозитив сексуальности» помогает Фуко отследить процесс складывания в XIX веке викторианской этики и ханжески добродетельной буржуазной семьи, где в пику аристократической морали сексуальность не сакрализовалась и не утаивалась, а отождествлялась с ходовым товаром и поверялась публичности — врачу, адвокату или психоаналитику.

Безусловно, для изучения социально-антропологических контуров этого изобретения Фуко в современной русской повседневности одних «Окон» явно недостаточно. Но, судя по их обширной коллекции бытовых недоразумений и разногласий, в практике семейно-сексуального строительства сейчас главенствует рациональный этос белого гетеросексуального сорокалетнего мужчины (примечательно, что даже двадцатилетние девушки в студии невольно воспроизводят этические предпочтения такого маскулинного «коллективного субъекта»). Обремененный циническим разумом сорокалетний мужчина оказывается типизированным культурным героем нашего времени, его трагифарсовые инкарнации встречаются и в панегирических, и в неприязненных к нему «текстах» (вспомним «Красоту по-американски» Сэма Мендеса или «Платформу» Мишеля Уэльбека), где он преподносится то гламурным манекеном, то удобным «мальчиком для битья», то новым, карикатурным, Иовом.

Финальное напутствие Нагиева, триада «удачи, любви и терпения», рекомендуемая шоуменом для исцеления от навязчивых фобий, еще раз подчеркивает терапевтическое и целительное назначение шоу. Оно служит для постсоветского подсознания окаймляющей рамкой, отсекая все угрожающее депрессивным и невротичным психозом. Нагиев опытно «дирижирует» подсознанием, при этом наиболее болезненный и неблагополучный его сегмент все-таки не затрагивает, и зритель-вуайер, в каждом «окне» сталкиваясь с нежелательным эскизом будущего, получает шанс его улучшить-переиграть или загодя подстраховаться. Такую же стратегию предостережения-предохранения подсознания посредством вуайеризма Славой Жижек обнаруживает в «Окне во двор» Хичкока — в мании подглядывания, обуявшей Джефа: «Окно во двор — это по сути своей фантазийное окно [...] неспособный решиться на действие, Джеф постоянно откладывает (сексуальный) акт, и то, что он видит через окно, — это именно *фантазийное оформление того, что могло бы произойти между ним и его подругой Лизой*. Они могли бы стать счастливыми новобрачными; он мог бы покинуть ее, и тогда она стала бы артисткой или вела бы полную отчаяния одинокую жизнь, как Мисс Одинокое Сердце; они могли бы просто жить вместе, как обычная пара, завести собачку и погрузиться в повседневную рутину, прикрывающую смертельную тоску; или, наконец, он мог бы *убить* ее». Каждая мизансцена нагиевского шоу преломляется в такой фантазматичный экран, куда проецируются — и где изживаются — массовые и гнетущие кошмары подсознания. Телешоу Нагиева, с одной стороны, претендует служить надежной рецептурой, что предпринять, как избежать досадных жизненных тягот, с другой — подзуживает вынести свое реальное горе на всеобщее обозрение, в «оконный проем» абсолютной видимости.

«Американский психопат» в одноименном фильме Мэри Хэррон по роману Брета Истона Эллиса, столкнувшись с флегматичной индифферентностью своего адвоката к его исповедальным признаниям в серийных убийствах коллег-яппи и дорогих проституток, с образовавшимся «заговором молчания», вынужден засомневаться в реальности своих преступлений — не были ли они только галлюцинаторным бредом, апогеем временной паранойи? Зритель — участник телешоу «Окна» (хочется его каламбурно величать «постсоветским психопатом», но все как раз свидетельствует о его стопроцентной нормальности) обречен на неискоренимое сомнение в реальности предъявленных ему жизненных передряг, в реальности самого себя, своего подсознания. Для него несомненно только происходящее в студийных стенах, расцвеченных в эмтивишные кислотные тона. Но что за ними? Снова «окна»?

П У Б Л И К А Ц И И



Анатолий Гребнев

Анатолий Борисович Гребнев, известный кинодраматург, общественный деятель и наш всегда желанный автор, умер буквально на ходу, переходя дорогу около Дома творчества в Матвеевском, куда приехал, как всегда, с намерением поработать. Умер не своей смертью — его сбила машина. Только что был закончен очередной фильм по его сценарию — «Кино про кино», снятый Валерием Рубинчиком. Заваривались новые проекты — «последний сценарист», как называл себя Гребнев, никогда не сидел без работы. Еще совсем молодым человеком он начал вести дневник. Последняя дневниковая запись: «Еду в Матвеевское. Зачем?»

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ

Корейский дневник

С 1945 года и до самых последних дней жизни А.Гребнев вел дневник. Вначале это была объемистая клеенчатая тетрадь, потом, в 60-е и 70-е, — маленькие записные книжечки, с 75-го вид дневников обрел свой стиль — особого формата в мелкую клеточку листки, с одной стороны исписанные каллиграфическим почерком автора... Послевоенные студенческие годы и кинематограф 60-х, Москва и Тбилиси, Ленинград, Сибирь и Европа, бесконечный калейдоскоп городов и мест, где случилось побывать журналисту, а затем и сценаристу Гребневу, множество самых разных лиц, историй и судеб, наброски к будущим сюжетам и каждодневные дневниковые записи...

Самая первая публикация этих записей — в его любимом журнале «Искусство кино». Это рассказ о путешествии в Северную Корею в 1980 году в составе делегации Союза кинематографистов СССР. Делегация состояла из режиссера Марлена Хуциева и кинодраматурга Анатолия Гребнева. Коллеги, соавторы, земляки, подружившиеся еще в школьные годы в Тбилиси, они совершили это путешествие вдвоем...
Книга «А.Б.Гребнев. Дневники 80-х» готовится к изданию в издательстве «Зебра».

Галина Миндадзе

21 апреля

День этот начался в самолете ИЛ-62. Летим прекрасно. Марлен заводит знакомства, и — оказываемся в кабине пилотов. Здесь четверо за работой. Штурман. Перед ним множество приборов, маленькое электронное табло показыва-

---

Незначительная редакционная правка не оговаривается.

ет цифры (их выдает компьютер американского производства) — расстояние от Красноярска. Электроника фантастическая, непредставимая...

5.30 — посадка в Пхеньяне. Здесь — 11.30.

Огромный Ким Ир Сен смотрит на нас с портрета, установленного над зданием аэропорта. Так сказать, визитная карточка страны... Нас встречают дети с цветами, фоторепортеры... Вот и наши корейцы. Одного зовут Ким Юн Сен, он заведует внешними отношениями по линии кино, другого — Ким Гван Бек, он наш переводчик. Здесь же первый секретарь посольства — озабоченный, куда-то спешащий Виктор Васильевич, лет тридцати двух...

Пхеньян!

Красивый пустынный город.

Люди сплошь в темном, все со значками на груди.

Военные, много военных.

Девушки-регулировщицы. Светофоров нет...

Гостиница «Потхонган» для иностранцев...

Огромный круглый стол в ресторане. Это, объясняют нам, наш обеденный стол на все дни...

Корейцы удаляются. Им здесь — нельзя...

Вечером, в 6 часов, торжественное заседание во Дворце армии, на шесть тысяч мест. Зал полон. Сидят смирно, в полной тишине. Потом аплодируют дружно. У всех значки... За ними — наши, посольские. Мужчины и женщины провинциального вида, из Заполярья.

Начинается. Выступает Пак Чен Ир, вице-президент КНДР. За ним — наш посол, Глеб Александрович Криулин, в прошлом секретарь Витебского обкома.

Пак Чен Ир говорит о Ленине и ленинизме в прошедшем времени, наш посол — в настоящем. В этом разница и скрытый конфликт...

Потом концерт. Очаровательный танец «Подсолнухи». Красочные костюмы и декорации. Музыка напоминает украинскую...

В этот же день в посольстве узнаем: Ким Ир Сен — не подлинное его имя, так сказать, псевдоним, это имя какого-то погибшего героя, которое он взял, будучи еще на территории Маньчжурии в корейском корпусе, входившем в состав наших войск в 1945 году. Ему было тогда тридцать два года, и он в звании капитана командовал ротой...

Узнаем: названий улиц, адресов в этом государстве нет. Посольские знают одно министерство — МИД, где другие — понятия не имеют, все скрыто...

Памятника Ленину нет.

Все насквозь прослушивается, разговаривать можно только на улице...

Вечером в ресторане прием в нашу честь. Тян Чер, замминистра культуры и искусства, похожий на японца, жирный, дипломатичный. Изысканнейшая корейская кухня. Пища богов (так она и именуется на корейском: син-сен-ро), из тридцати трех компонентов. Чем больше компонентов (а вообще, это суп, как бы солянка), тем больше уважения гостю. 33 — это хорошая цифра, престижная...

Узнаем: критики в этой стране, даже критики сверху, нет. Воспитание на положительных примерах — так это называется.

Узнаем: личных автомашин нет. Это был мой наивный вопрос: а где же личные машины?.. Ничего «личного». Даже книги, произведения литературы — романы, повести «революционного содержания» — издаются безымянными: «коллектив авторов»...

22 апреля

Мангёндэ — «родина вождя». Вереницы посетителей. Ровным строем, чеканным шагом — девочки-школьницы под предводительством военных...

Семья великого вождя — революционная семья, род его — революционный род. Даже прадед и тот «потопил судно американского империализма «Адмирал Шерман». Вот этот момент на картине.

А вот и сам вождь в возрасте восьми лет. Он обдумывает сейчас, как гласит надпись, свои великие революционные планы освобождения родины...

«Чучхе» означает буквально: сам себе голова. Идея чучхе, провозглашенная вождем, — самостоятельность, независимость, самооборона.

В магазины нам нельзя. Самим по улице нельзя. Населению запрещены любые контакты с иностранцами. Так сказать, чучхе в действии...

Театры, кино они посещают коллективно. Основные продукты и товары получают по карточкам. Это, впрочем, скрывается. Скрывается, в сущности, все. Кроме того что нам предназначено увидеть согласно утвержденной программе.

Вечером на посольской «Волге» с первым секретарем Евгением Васильевичем едем по городу. Вокзал. Остановились, вышли.

Анатолий Гребнев

Толпы очень бедно одетых людей. «Зал для депутатов», как у нас. Депутаты тоже очень бедно одетые люди со значками... Мы их, конечно, переполошили своим непредусмотренным визитом. Вот за нашей машиной увязался джип. Фары ярко светят нам в спину, просвечивают нас насквозь.

Мы вправо, и они вправо, не отстают. Так проводили нас почти до самой гостиницы...

23 апреля

Этнографический музей. Поражают масштабы... Древняя символика: небо, земля, вода. Журавль, олень, черепаха... Жить чисто, как журавли, дружно, как олени, долго, как черепахи...

«Уважаемый и любимый вождь указывал, что *кимчи* занимает первое место среди корейских блюд, являясь самым любимым блюдом корейского народа».

В музее все подготовлено к нашему приходу. Нас ждали. Очаровательная старая кореянка — доктор наук, директор этого музея. Кажется, все понимает. А может быть, нет?

С этой минуты меня занимает вопрос: понимают или не понимают? Так и думают на самом деле?

У старой кореянки умное лицо, умные глаза.

После обеда поездка в Саривон. Час пути. Здесь кино «Ленин в 1918 году» на корейском языке.

Ну и картина, я вам скажу! Мало того что плохая по всем статьям, еще и с подлянкой.

Утки — изысканные корейские блюда. Официальные речи. Все подготовлено...

И мы уезжаем на наших «Вольво», оставляя этих людей с одинаковыми значками... Где они живут на самом деле? Что едят? О чем думают?

24 апреля

Музей Победы. Пятьдесят две тысячи квадратных метров. Восемьдесят залов.

Диорамы, макеты с движущимися автомашинами, летающими самолетами и т.д. Электроника, по-видимому, из Японии. Потрясающе! Все это стоит миллионы.

Великий стратег, оказывается, победил два империализма — японский в 1945-м и американский — в 1950—1953-х. Нам всерьез объясняют, что Корею от японцев освободил он со своим войском, а никакая не Советская Армия. И также всерьез — что в 50-м напали южнокорейские марионетки, что отступали затем по стратегическому замыслу вождя, что итог этой войны есть победа Ким Ир Сена, а никакое не поражение. Женщина-экскурсовод в военной гимнастерке и синей плиссированной юбке — такая здесь форма для женщин-военных...

Все это — как фантастический роман. Нереально, неправдоподобно...

Пятьдесят две тысячи квадратных метров. За день и не обойдешь!

Наконец видим *население* — в Парке культуры, на взгорье, в живописном месте. Здесь американские горки и прочие развлечения, и даже мороженое продают, правда, безвкусное, но продают.

Узнаем: не у всех есть наручные часы. Только у тех, кому положено.

Узнаем: в центральной части города безымянные учреждения, пустующие дома...

Под вечер, в шесть часов, Ким Юн Сан и Ким Гван Бек зовут нас на совещание в банкетный зал гостиницы. Пиво, орешки. «Нам захотелось выпить пива», — объясняет Гван Бек... Пиво здесь прекрасное, не хуже немецкого...

Юн Сан произносит четкую речь по поводу неполадок в организации нашей программы. Подчеркивая, что виноват в неполадках только он и никто другой. «Никто другой» — это, может быть, министерство, или государство, или вся система. Нет-нет, только он, Юн Сан, и он приносит нам извинения...

Вечером — Дворец пионеров. Концерт для иностранных гостей... Дети здесь прелесть. Их организованность умиляет. За ней, что ни говори, воспитанность.

Клумбы из одинаковых цветочков.

Выходим. «Вольво» и «Мерседес» ждут нас. Мы, однако, поднимаемся к фонтанам. К этим прекрасным разноцветным фонтанам... Холодно... Бодрым строем, с песнями идут дети из Дворца пионеров — очевидно, эти же участники концерта. Юбочки-плиссе, блузки. Как они не мерзнут?

Идем дальше, дальше, к монументу. Двадцатиметровый позолоченный Ким Ир Сен в свете прожекторов, видный сейчас отовсюду, являет зрелище фантастическое.

Две девочки, лет по восемь, с ведерком и тряпками. Старательно моют бордюр, ступени...

Строем идут пионеры. Остановились. «Нале-во». И хором какие-то слова. И поклоны под прямым углом...

Мы стоим и смотрим. Еще одна такая же колонна, опять дети. Что они говорят? Они произносят: «Почтительно желаем десять тысяч лет здоровья великому вождю товарищу...»

И, наконец, четыре маленькие девочки. Без руководителя, сами по себе. По двое, строевым шагом. Девочки лет семи, не больше. Гусиный шаг, широкий взмах рук. «Стой, раз-два. Нале-во!» И на девяносто градусов!

«Кругом!..» И они уходят. Тем же строевым шагом. Куда-то в неизвестность. Где они живут? Кто родители? Почему они здесь одни в одиннадцатом часу вечера? Вон там внизу сложены аккуратно на асфальте их школьные ранцы. Это что же — после школы они еще не были дома?

Идем к машинам. Навстречу — колонна взрослых, в синих одинаковых куртках, с лопатами, с песней, строем! Куда они на ночь глядя?

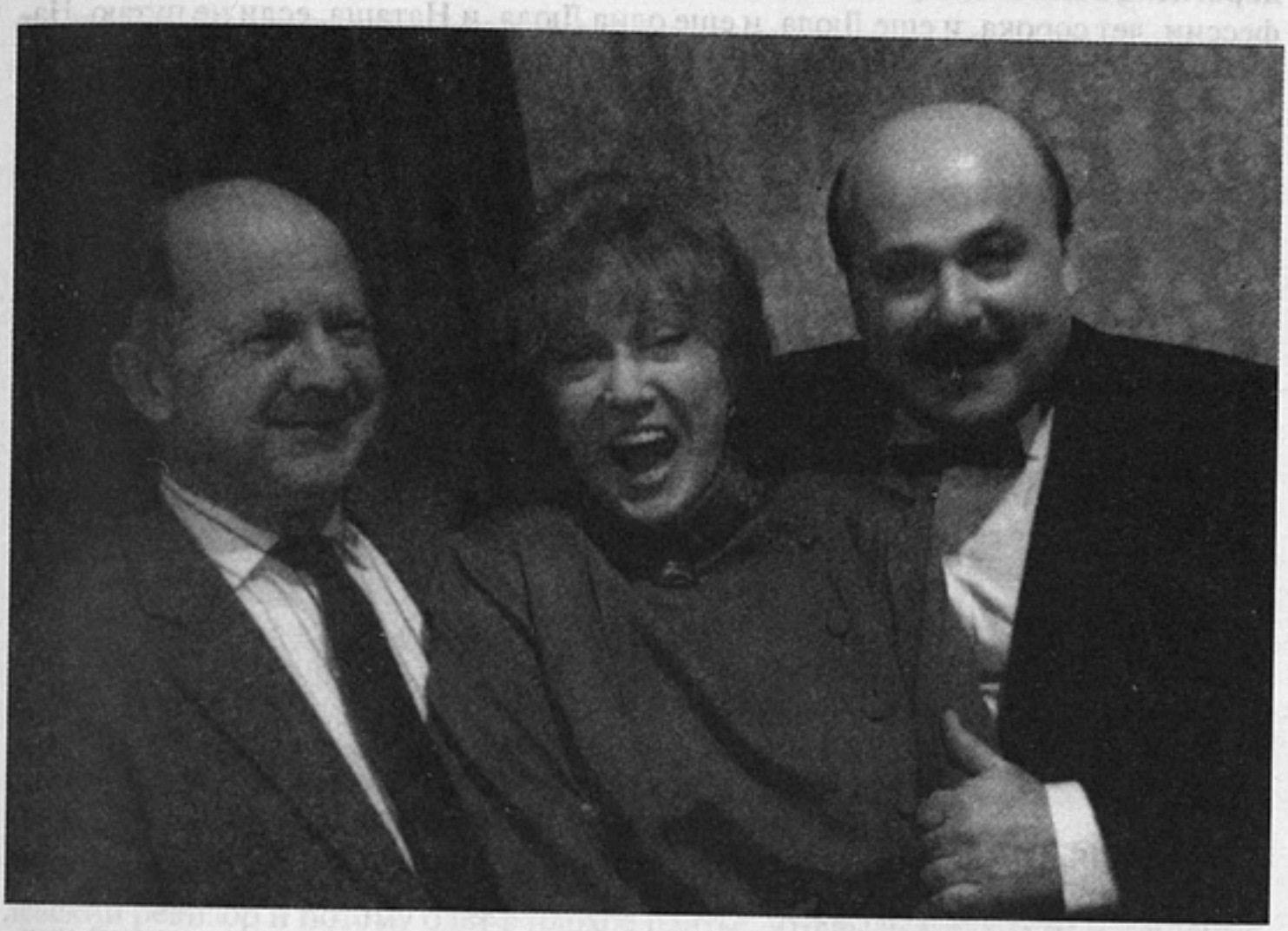
Что-то уж очень наивное объясняют Юн Сан и Гван Бек. Говорят они с нами всегда вместе. Мы спрашиваем, Гван Бек говорит Юн Сану, тот отвечает, иногда они совещаются между собой, и Гван Бек переводит нам ответ.

В гостинице и в машине — ничего лишнего, это мы уже знаем. Электрони-

ка, надо полагать, японская. А может быть, и собственного производства. Как-никак «чучхе»!

25 апреля

Дорога в Вонсан, к восточному побережью. С запада на восток, поперек страны. Прекрасное шоссе. Тоннели, каждый со своим названием. Вот и главный из них — четырехкилометровый...



Анатолий Гребнев, Людмила Гурченко, Александр Калягин

Всюду охрана. В одном месте просто шлагбаум, проверка документов. Но к иностранцам, к «Вольво» и «Мерседесу», относятся почтительно. Проверили — отдали честь...

Вот и Вонсан. Прекрасный город. Сегодня здесь дождь, и краски, видимо, потускнели, но это еще прекраснее. Своеобразие здешней природы описать мне не под силу. Когда вечером в час заката из окна нашей гостиницы в Пхеньяне — река Тэдонган в свинцовом сиянии, нет, в серебряном, в сиянии старого потускневшего серебра, на котором художник-японец начертил какие-то причудливые тонкие линии ивы...

Но мы в Вонсане. Нас угощают водкой, которую мы тут же назвали — вонсановка. Ах, какая вонсановка! Пьешь — не замечаешь!

А тут еще соотечественники: группа туристов из Хабаровска... Вот они — в купальниках женщины, в плавках мужчины — играют на пустынном пляже в волейбол. Корейцы смотрят на них с удивлением и завистью. А мы за версту угадываем, что это они, *наши*. И женщин узнаем со спины. Это *наши* женщины, кто может сомневаться... Вот они устроились загорать на веранде, расположившись в шезлонгах, вытянули ноги... Здравствуйте, женщины Хабаровска! Как вам ездится, что видели, что купили?..

Вечером — фильм Донского «Надежда» с Мягковым Андрюшей в роли Ленина. Белохвостикова — Крупская. На корейском языке. Произношу речь перед фильмом. Так условились с корейцами: в Саривоне выступал Марлен, здесь я. Гван Бек переводит. Потом опять речи — в гостинице прием в нашу честь. Пьем вонсановку. Бутылку с собой, наверх. У нас гости — женщины из Хабаровска...

Город мы толком не видели. Были рядом с универмагом, но увидели умоляющее лицо Гван Бека и не зашли.

Здесь свой монумент, поменьше, чем в столице, метров десять... И какие-то дома. Где-то кто-то живет...

Принимающий нас зампредседателя административного комитета провинции произносит точно такую же речь, как его коллега, зампредседателя в Сариване. Но здесь еще начальник местного кинопроката. Славные ребята оба. Что они думают на самом деле?

За столом весело. Пьем вонсановку. Подружились...

Наши, хабаровские, ужинают в соседнем зале. Уславливаемся о продолжении наверху, в одном из наших люксов, 101-м. Приходят четверо. Ах вы, мои дорогие. Валентина Ефимовна, можно просто Валя, судебный эксперт по профессии, лет сорока, и еще Люда, и еще одна Люда, и Наташа, если не путаю. Наши женщины — замужние, одинокие — отправляются в турпоездку зачем-то группой, с чужими людьми, в чужие края — это тема вполне самостоятельная. Замужние, одинокие, служащие, почти все в возрасте. И мужчины-туристы, заметно уступающие им по всем статьям, прямо скажем, серые личности эти мужчины...

Сидим за бутылкой вонсановки, говорим о том о сем. С нами наши корейцы и — невидимые в номерах-люкс «уши», о которых все предупреждены... Потом корейцы уходят. Минут через десять — стук в дверь. Женщина в бигуди: «Не у вас ли наши товарищи из хабаровской группы?..» Олег — наш — говорит: «Нет, не у нас». (Дверь в комнату прикрыта, и все смолкли.) Но хабаровчанки сразу разволновались, стали собираться. Оказывается (это выяснилось утром), какой-то корейский товарищ нашел руководителя их группы и предупредил: мол, ваши женщины в номере таком-то. Руководитель послал за ними женщину в бигуди...

Вот что значит «уши»...

И все мучит вопрос: что за этой витриной? Где на самом деле живут эти люди, как живут, что едят?

Вспоминаю маркиза де Кюстина...

26 апреля, суббота

Вонсан — Пхеньян. Те же туннели...

Едем к памятнику советским воинам. Это вне программы, по нашей инициативе, которая становится все более настойчивой, так что наши хозяева уже не смеют нас «перекидывать».

Гранитный обелиск. Надписи на русском и корейском: «Великий советский народ освободил корейский народ от японских империалистов...» Никак не вяжется с теперешней официальной версией.

Наши посольские не исключают, что памятник этот вскоре снесут под каким-нибудь предлогом вроде реконструкции...

Гван Бек объясняет мне: «Видите ли, американцы и южане до сих пор говорят, что мы, мол, марионетки Москвы. Мы стараемся это опровергнуть разными способами, в том числе и таким... Когда-нибудь все встанет на свои места».

Экскурсия в метро. Именно экскурсия. Просто так купить билет и войти — нам по крайней мере — нельзя. В условленный час у определенной станции нас специально встречают и везут установленным маршрутом. Именно экскурсия, ведь метро — это тот же музей. Картины-панно во всю длину перрона (семьдесят метров, объясняют нам). Золотая статуя вождя. Станции-дворцы. Музыка в вагонах... Чинные детишки в вагоне. Вскакивают, уступают нам место. Едем.

Опять дворец. Опять детишки. Ощущение массовки. Как будто их всех специально одели и привезли к условленному часу, посадили в вагоны к иностранным гостям...

Гван Бек стыдливо сует мне деньги, двадцать вон, просит купить ему блок сигарет в магазине для дипломатов (нас туда повезут). Сам он не курит, сигареты для товарища, самые обычные, по воне за пачку. И потом оставить их в номере, он зайдет с чемоданчиком... Это наш с ним секрет!..

Вечером в зале «Корфильма» — «Сказание о Чун Хян», в двух сериях. Картина слабая, примитивная. Но музыка, цвет. Снимают на «Кодаке». И художник хороший. Здесь роскошные художники. Сценарий Ким Сом Гу, режиссер Ю Вон Чжун, он же исполнитель отрицательной роли жестокого чиновника, склоняющего Чун Хян, дочь гейши, к сожительству. Чун Хян верна своему же-

ниху, покинувшему ее на долгих три года. Он уехал в город учиться, сдавать экзамены на должность чиновника. Девушка ждет его. По легенде у них — «было», то есть она собрала косы в «валик» и с основанием называет себя его женой. В фильме трактовка пуританская: ничего не было, просто ходили и разговаривали, читали друг другу стихи и, расставаясь, дали клятву верности. Кроме того, добавлен «социальный» мотив: жестокий чиновник безжалостно угнетает крестьян, отнимает у них последнее... Юноша, вернувшись, застает свою любимую

Анатолий Гребнев с близким другом Александром Володиным

в тюрьме, с доскою на шее. На завтрашний день назначена ее казнь. Он королевский ревизор и потому одет в плохое платье, что вызывает слезы и стенания матери Чун Хян. По простой житейской логике он должен бы сейчас немедленно освободить свою невесту. Но он не торопится. Он сделает это завтра, разыграв спектакль перед чиновником и его свитой. Спектакль важнее. Он берет слово с девушки, что она за эту ночь не наложит на себя руки, и удаляется, оставив ее в неведении, чтобы назавтра эффектнее посрамить злодея...

Идея авторитаризма, престижа власти проводится и в этом простодушном произведении. Может быть, она заложена в самом характере этой нации? Хорошее платье или плохое. Начальник или не начальник... Так просто взять и освободить любимую, вступить в схватку с угнетателями, погибнуть в неравном бою — нет, это здесь невозможно. Он главнее этого чиновника, он действует силой авторитета власти, и именно этот авторитет в конечном счете побеждает. Так, по-видимому, в легенде. Так и в фильме...

На обратном пути — попытка пройтись пешком... Обе наши машины, как уже было однажды в первый день, идут рядом, чуть заезжают вперед и ждут, потом опять вперед, словом, не отпускают нас...

Заглядываем в окна. Лампочки без абажуров, голые. Это новые дома, в центре, хорошо построенные... Олег утверждает, что телевизоров в квартирах нет. Наши корейцы вяло возражают. «А где же антенны?» — спрашивает Олег. «А там комнатные, а не наружные», — отвечают наши корейцы.

Уединившись с Гван Беком, рассказываю ему историю Гали К. и ее друга корейца. Он учился в 50-е годы в МГУ, была большая любовь, потом он уехал, а она осталась. «И правильно сделала», — неожиданно заявляет Гван Бек. И ни слова больше. Договариваемся, что на всякий случай оставлю ему имя этого корейца, учившегося в Москве: а вдруг отыщется. «Скажите мне, только не в гостинице и не в машине, — предупреждает Гван Бек. — Лучше, когда выйдем на улицу».

Сигареты для него я купил. Он молча и очень быстро укладывает их в свой кейс...

27 апреля

Утро Струона.

Дисциплина, чистота, тишина. Скульптурная группа: великий вождь у кинокамеры, среди деятелей кино. Так сказать, осуществляет принцип руководства на месте.

Огромные чистые корпуса. Порядок вокруг, порядок в помещениях. Просторные светлые монтажные. Столы с большими удобными экранами — производства ФРГ. В тонателье — запись музыки, симфонический оркестр, дирижер со значком, все со значками. Репетиция. Различаю среди корейских слов «сольдиез».

И все-таки не оставляет ощущение, что это все массовка. И даже музыканты — переодетые статисты. И студия не студия, а декорация.

Приводят в павильон. Здесь съемка, несмотря на воскресный день. Декорации квартиры, мужчина и женщина в носках, без обуви. Здесь, как в Японии, оставляют обувь за порогом... Что-то говорит режиссер, человек в плохоньком пиджачке. Мы спрашиваем, сколько метров в смену. Говорят, сто семьдесят. Ничего себе! Впрочем, при таком строгом порядке, когда все и всё на месте...

Впервые закрадывается мысль: а может быть, чтобы работали как следует, нужно всем — значки с изображением вождя? Тогда будут и сто семьдесят метров в смену, и огромный театр, построенный за полтора года (нам еще предстоит в нем побывать), и многое другое, что здесь поражает...

Нас приводят в комнату для приемов, гостиную. Такие гостиные есть повсюду: во всех музеях, учреждениях. Столики на двоих, кресла. На столиках яблоки, сигареты, чашки с крышечками. Сейчас принесут чай... Напротив располагаются наши корейские коллеги. Вот эти двое, как нам их представляют, народные артисты, этот — заслуженный, женщина в красивом национальном платье до пят — тоже заслуженная. Человек десять-двенадцать. Все со значками...

Один из народных — режиссер картины «Сказание о Чхун Хян».

Разговор обычный: «Наш родной вождь...»

(Наш венгерский друг Шандор, сосед по столику в ресторане, учился когда-то у нас в МЭИ. С ним в комнате в общежитии жил кореец. Сейчас они встретились, и кореец в частной беседе, с глазу на глаз, говорит: «Наш родной вождь»...)

Пытаемся растопить лед. Какие-то веселые истории про бардак в кинематографе. Смеются. Юмор они понимают. Но есть ли и у них беспорядок, неорганизованность на съемках, мы так и не узнаём. Всё закрыто!

Пьем чай, смеемся. Меня неожиданно спрашивает здешний сценарист (тут их двое в этой компании), не я ли — «Сильные духом». Узнав, что это я, оживляются. Наконец-то популярность! Актриса просит передать привет Вие Артмане.

Эти картины они здесь смотрят и знают...

...Прощаемся. Они провожают меня. Мы садимся в наши «Мерседесы», они стоят кучкой и долго-долго машут нам вслед...

«Сказание о Чхун Хян» официально признано выдающимся, бессмертным произведением кинематографии. Так написано в журнале «Корея сегодня»... В газете сообщение: великий вождь показывал эту картину высокому гостю — принцу Нородому Сианука, находившемуся проездом в Пхеньяне. (Новое правительство Кампучии КНДР не признает.)

После студии гостиница, обед, трапеза миллионеров — блюда, названия которых мы не знаем, ловкие мальчики-официанты. Рядом за столом японские бизнесмены...

Потом опять «Корфильм». Смотрим документальную картину о праздновании тридцатилетия КНДР в 1978 году... Огромное костюмированное шествие, манифестация, прием, потом опять праздник на площади, сотни тысяч людей, иностранные гости на трибуне. Дэн Сяопин, премьер Бангладеш, гости из Румынии, ГДР, Югославии, африканских стран... Советская делегация не показана...

Толстый ленивый вождь с безразличным выражением лица...

Живые картины на площади. Не просто «Слава КПСС» из флажков, как у

нас. Нет, полные картины: великий вождь с детьми и т.д. — и все из флажков, на живом человеческом поле...

Вечером цирк. Акробаты, гимнасты, жонглеры. Довольно средне...

Часов в одиннадцать вечера гости из посольства. Советский посланник Олег Васильевич и уже знакомый нам первый секретарь. Распиваем бутылочку. Говорим при включенном телевизоре, да и то пропуская какие-то слова, заменяя их знаками. Я спрашиваю, в каких чинах был у нас «сам» в 1945-м. Советник-посланник показывает пальцами на плече-погоне: четыре маленькие, то есть капитан.

Я рассказываю им сюжет: где-то в Москве, в Теплом Стане, проживает некто Иван Иванович, военный в отставке, на пенсии. В 45-м он служил в Корее, был подполковник в политотделе армии, или может быть, особист. Ему было поручено подобрать «корейца». Привели к нему человек пять, он ткнул пальцем: «Вот этого, пожалуй, он посмазливей будет. Где анкета?» «Вот анкета». — «Ну давай...» Теперь он приезжает сюда туристом и видит двадцатиметровую статую!

Олег Васильевич смеется: «Недалеко от истины!»

Ездят ли к нам их туристы? Да, ездят. Но меньше, чем наши к ним. Наши ездят ведь за свой счет, а они за государственный. А потому что личных средств у них нет.

Инна Кондратьева, Григорий Чухрай, Эльза Леждей, Анатолий Гребнев. 1963

Нет личных средств. Все, что сверх минимального прожиточного минимума, распределяется бесплатно сверху как «подарки вождя», будь то часы, или велосипед, или та же туристическая путевка...

Человек без денег! Это даже интересно. На полпути к свободе, к коммунистическому царству, где золотом, как известно, будут мостить общественные уборные. То есть почти человек будущего. Он уже, собственно, получает «по потребностям», но только потребности очень уж малы. А может быть, завтра — и даже не «может быть», а наверняка, — он будет получать больше: получит теплую одежду, пальто (а то они тут в пиджачках щеголяют, в курточках в холодную погоду), может быть, даже часы на руку, может быть, когда-нибудь и телевизор?

Тут есть над чем подумать!..

28 апреля, понедельник

Утро. Музей изобразительных искусств.

Фреска IV века: король и чиновники. Фигура короля покрупнее, чиновники — помельче. В одной плоскости разный масштаб, в зависимости от должности...

Иерархия заложена в сознании народа! Должность — это всё!

Нам показывают залы древнего искусства, потом современного. В современном преодолеваются недостатки классики, на которые указал родной вождь. В классическом искусстве, сказал он, нет людей, только природа, и всё тушью, а надо красками.

И вот красочные композиции современных, как мы уже привыкли, безымянных корейских художников. «В ночь, когда приехал родной вождь» — девочка подметает порог дома, а на пороге стоят бурки вождя — свидетельство того, что он находится в доме. Пара больших бурок — весьма выразительно! «Счастье». Девочка спит в кроватке, обняв коробку, перевязанную ленточкой, — подарок вождя! Вот снова вождь. Девушка держит над ним зонтик... И снова вождь. Остановил свой неслыханный «Мерседес» (он тут прямо и изображен — легендарный «Мерседес», который строили по специальному заказу для Брандта, но перекупила Корея!) на шоссе, увидев старую кореянку: «Садись, бабуся, подвезу»... Это, так сказать, его демократизм.

12.30 — посольство. Посол дает обед в нашу честь. Ровно в назначенный час подъезжают корейские гости — Тян Чер со свитой. Мы встречаем их в вестибюле, выстроившись по ранжиру, по протоколу, как положено.

Официальные гости. Закуски и т.п., по всем правилам. Девушки-официантки. Посол, Глеб Александрович, ест палочками, как заправский кореец. Ведет речи о кинофестивале в Ташкенте, где нынче впервые участвует Корея. Туда приглашен почетным гостем их министр культуры. Сейчас он в Бирме. Тян Чера просят передать ему приглашение, когда он вернется. Это, так сказать, дипломатическая задача...

Вечер. Театр Мамсуда. Тот самый знаменитый театр, чудо архитектуры, две тысячи квадратных метров, зал на пятьсот тысяч, все места удобные, всё для почетных гостей: многочисленные фойе с фонтанами, японскими цветными телевизорами, комнатами для отдыха и т.д. Билеты в этот театр не продаются. Приезжают сюда на машинах, у входа вооруженная охрана («билетеры»!).

Сидим на почетных местах, в центре. Это места, примерно в десятом ряду, перед которыми нет кресел, пустое пространство и — сцена. Рядом с Марленом высокий гость из Анголы — длинный человек с бородой. Мы видели его фотографию в газетах — рядом с вождем, который его принимал...

Зрелище неслыханное. Эти декорации, краски, водопады, «настоящие» бабочки, летающие вокруг кустов, и — артисты, руками, мимикой, голосами изображающие одну-единственную эмоцию: восторг и счастье. Есть свой сюжет, вполне реалистический, и лица вполне реальные, с конкретными профессиями и должностями — журналисты, кинооператор, замдиректора рыбсовхоза и т.д., — в пиджаках, при галстуках, со значками. В сочетании с фараонской роскошью этого театра, его интерьеров и декораций эти реальные пиджаки создают впечатление ужасающее, тошнотворное...

«Как крылатый Чхоллима, мчится Родина моя», — поет хор. На экранах

по обе стороны сцены воспроизводятся на четырех языках — русском, английском, французском и корейском — тексты арий и хоров. Передать невозможно!

В одном месте по ходу сюжета труженикам рыбопромыслового предприятия (группа мужчин, одетых капитанами, в капитанских фуражках) объявляют, что за трудовые успехи великий вождь пожаловал им путевки в санаторий в Алмазные юрты, на месяц. На сцене ликование. В зале аплодисменты (часть мест занимают корейские трудящиеся, кому положено). Я наклоняюсь к Гван Беку: «Почему аплодируют?» Гван Бек объясняет мне про путевки. И вдруг... начинает беззвучно хохотать, буквально сотрясается от смеха. Я испуганно толкаю его локтем: «Перестань сейчас же!» Он становится серьезным, дальше слушает молча, с приличной миной. Но что-то уже произошло между нами, что-то прорвалось...

Бедный Гван Бек. Мы улетаем, он остается...

Наверху, в задних рядах, наши друзья из Хабаровска — их сюда привезли. Валя, Люда, Надя... Их ведут в антракте в одно фойе, нас — в другое, в специально для нас приготовленную комнату, где, как всегда, яблоки, сигареты в черных коробочках с перламутром... Нас именно ведут, уводят. Успеваем обменяться адресами...

Населению этой страны запрещены всякие контакты с иностранцами. Люди этой страны не говорят то, что думают. У них карточная система, о которой мы только догадываемся. Бутылки московской водки, наши подарки, мы вручаем каждому порознь, без свидетелей — Юн Сану отдельно, без Гван Бека, Гван Беку отдельно, без Юн Сана, и отдельно шоферам. А то еще, чем доброго, придется им эти бутылки сдавать...

Мы так и не дознались, где обедают, что едят наши корейцы, когда нас кормят осьминогами (были и осьминоги!) за нашим просторным столом в просторном и почти пустом зале ресторана гостиницы «Потонган». Куда они уходят, простившись с нами до утра, кому предназначены эти сигареты, которые я покупал по просьбе Гван Бека, сколько получают эти ребята, как живут их семьи и, главное, что они думают по поводу происходящего?

«Как крылатый Чхоллима, мчится Родина моя».

Подарил Гван Беку свою книжку. Он торопливо, воровато (дело происходило у меня в номере) сунул ее в чемоданчик. Русская книжка из СССР — это тоже, видимо, запрещено...

29 апреля

Прощание. Посол провожает нас. Печальные Гван Бек и Юн Сан... Увидимся ли еще когда-нибудь?

Наш летчик сказал про это так: «У них, видимо, как в гарнизоне: все камешки покрашены».

Милый человек, представитель «Аэрофлота», Александр Васильевич Смазин. Очевидно, из летчиков. Напоминает героев американского кино. Вот такого снимать!

Он тоже остается.

Прощайте, друзья. Прощай, сказочная страна Корея, государство из фантастических романов и фильмов, страшная сказка конца XX века, рассказать — не поверят!

Почетный гость из Анголы летит с нами в самолете. Перелистываю французский журнальчик. Что сказал ему Ким Ир Сен? Что он — Ким Ир Сену? Идеи чучхе, как явствует из книг и журналов, которые мы с собой везем, завоевывают все большее признание в странах третьего мира.

Самостоятельность, независимость, самооборона. Ненависть к вековому низкопоклонству перед великими державами. Осуждение «доминицианизма» (корейский вариант слова «гегемонизм»). Чучхе! Двадцатиметровое изваяние на главной площади Пхеньяна!

Прощай, Корея!..

Публикация Галины Миндадзе

ЧТЕНИЕ

Роман Федорович
Унгерн фон
Штернберг

С Ц Е Н А Р И Й

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН

Унгерн

ПО РОМАНУ «ПОД ЗНАКОМ ТИБЕТСКОЙ СВАСТИКИ»

Вот они, как солома: огонь сжег их. Не избавили души своей от пламени. Не осталось угля, чтоб прогреться, ни огня, чтоб посидеть перед пламенем. Каждый побрел в свою сторону.

Пророк Исаия

По снежному простору, под завывание ветра движется орда. Вперемешку сани с солдатами и офицерами и с женщинами, детьми, стариками. С одних саней доносится бодрая песня: «Взвейтесь, соколы, орлами, полно горе горевать. То ли дело под шатрами в поле лагерем стоять». Это поет в тифозном бреду привязанный к саням офицер. Иногда он хохочет и кричит:

— Васечка, второй звонок! Васечка, какой чудесный окорок! Подай сахар! Подай ликер!

Крик тифозного обрывается.

Хроника. Длинная вереница саней. На некоторых — пулеметы. Развевающиеся на ветру знамена. Титры: «Декабрь 1920 года. Потеряв в боях с Красной Армией в Восточной Сибири 60 тысяч бойцов убитыми и ранеными, генерал Капель Вадим Оскарович тем, кто остался, отдал приказ повернуть на север».

Ночь. Сани движутся при свете масляных фонарей. Есаул Миронов полудремлет, склонив голову к щитку пулемета.

Переполненный поезд. Есаул Миронов дремлет у окна, за которым мелькает уже каменно-песчаный монгольский пейзаж. По проходу медленно движется офицер с «Георгиями» в черных очках слепца. Идет молодая девушка. Девушка поет звонко, по-мальчишески: «А один ему диктует: «Здравствуй, милая жена. Жив я, ранен неопасно. Скоро жди домой меня». А второй ему диктует: «Здравствуй, милая жена. Глубоко я в сердце ранен и не жди домой меня».

Миронов подает кредитку.

Монгольская степь. Миронов едет в возке. Возница тянет заунывную монгольскую песню.

Веселая музыка. Небольшая сцена украшена затейливой надписью: «Петербургское варьете «Сладкий лимон». Офицерское казино переполнено. Есаул Миронов рядом со своим другом подпоручиком Гущиным. На сцене актерствует субъект во фраке и цилиндре.

— Господа, в пасхальную ночь со мной случилось чудо. Весеннее чудо обновившейся жизни.

Музыка. На сцену выпархивает милое молоденькое существо в розовом. Поцеловавшись с субъектом во

фраке и поклонившись публике, убегает под аплодисменты.

— Поцелуй любимой — это чудо, господа. Произошло чудо. Я называю это чудом, господа. Таким же чудом, как рождение вдохновенной мысли, как пение жаворонка в апрельское утро. Подумайте только! Это полно прекрасной тайны!

— Правда хорошо, Коля, — аплодируя, сказал Гущин Миронову. — Как хорошо сказано.

— Хорошо, Володя, — тоже аплодируя, ответил Миронов. — Пошловато, но хорошо, особенно теперь.

— Ну, тебе не угодишь, Коля, — сказал Гущин. — Ты ведь сам литератор.

— Любовная связь с женщиной полна прелестной тайны, — продолжал на сцене субъект во фраке и цилиндре. — Тайны, которая коснулась, пронзив сердце, и улетела. Красота — вот чудо. Красота спасет мир, сказал Достоевский. И поэтому все некрасивые девушки и некрасивые женщины молятся о чуде: «Господи, сделай меня красивой». Какая странная тайна отмечает женщин задолго до их рождения...

На сцену вышла немолодая уже дама и запела молодым голосом: «Средь шумного бала случайно, в тревоге мирской суеты тебя я увидел, но тайна твои покрывала черты...»

— Мы, Володя, просто сильно истосковались по женской ласке, — сказал Миронов. — По женской истинной любви. Особенно после того, что с нами произошло.

— Говорят о больших потерях колчаковской армии, — сказал Гущин.

— Да, страшные потери. Наше Белое движение погибает. Колчака предали, Юденич в Стокгольме, Деникин... где Деникин, даже не знаю, кажется, в Англии. Только два балтийских барона олицетворяют борьбу с большевиками. Барон Врангель — в Крыму и барон Унгерн — здесь, в Монголии. До Крыма далеко. Поэтому я добрался сюда, к Унгерну. Что бы ни случилось, мы должны оставаться верными присяге. Даже если о присяге и о любви теперь говорят подешевевшими словами. И не только конферансье со сцены. Впрочем, эти слова начали дешеветь уже давно, еще в Петербурге. Может быть, это и есть главная причина того, что с нами происходит.

— Господа! — послышалось со сцены. — А сейчас выступит опереточная «прекрасная Елена», у которой сын — околоточный надзиратель в Бельске. (*Смех, аплодисменты.*) Потом антрепренер, у которого к подошве прилип окурок, и это почему-то напоминает ему об убытках. (*Смех.*) Потом кавказец, все лето готовивший на вертеле шашлык и вдруг заговоривший с польским акцентом. (*Смех.*)

— До чего обильная, богатая страна Россия, — глядя на сцену, продолжал говорить Миронов, — если последние три года повального, всеобщего, тайного и явного грабежа не смогли полностью истощить ее. Но более всего истощены слова и чувства.

— А теперь, господа, побываем на русском курорте, — при этом конферансье развел руками, как бы приглашая с собой. — Вспомним былое. Ах, господа, как хорошо было, хоть мы нередко и привередничали. Не будем изображать курорт, ограничимся только перечислением тамошних докторов с чрезвычайно докторскими фамилиями: доктор Волохов, доктор Гутфельд, доктор Асберг, доктор Матов, доктор Бри, доктор Гуревич, доктор Сыромятин. Не правда ли, хорошо, господа? Кого только нет на русском курорте. Доктор по женским болезням Матов носит желтые ботинки. Красавица мадам Буровская, похожая на курицу (*смех*), офицер Шмидт, из-за которого стрелялась госпожа Х., впоследствии родившая двойню. (*Смех.*) Никому не известная барышня с глухой матерью. Знаменитый адвокат с женой и содержанкой, (*Смех.*) А в парке, господа, в розарии, продает цветы цветочница Анюта. Никто не покупает ее розы. За все праздное, суетное курортное лето ни один посетитель сада не заговорил с девушкой. Цветы зарождающегося весеннего утра, цветы, окропленные первыми, нервными росами лета, тихо увядали, тихо и неслышно умирали каждую ночь — от девяти до трех.

— Знаешь, Коля, я ведь опять влюблен, — сказал вдруг Гущин.

— В кого же? Уж не в какую-нибудь китаянку или монголку?

— Ах нет, — с улыбкой ответил Гущин, — в прекрасную молодую

женщину — Анну Федоровну Белякову. Признаться, я думаю о ней с утра до вечера. Такая острая внезапная влюбленность, как на гимназических балах. Когда-то в ранней юности я был влюблен в одну гимназисточку. Что-то подобное: то же восхищение, какое-то томление в теле. Люблю, точно в первый раз.

— И где ж ты, Володя, встретил ее?

— Тут, в офицерском казино, — ответил Гущин. — Но не подумай, она не из тех женщин вольного поведения. Она талантливая актриса. В Петербурге выступала в театре миниатюр «Светлые грезы». И она чудная женщина. Я бы очень хотел иметь от Анны ребенка, хотел бы на ней жениться. Как хорошо было бы вернуться вместе с ней в мое родное имение во Владимирской губернии, в тишину и покой наших полей и лесов.

— Их лепестки впитывали нервные, вздрагивающие, разнузданные звуки из танцевального салона. — Лицо конферансье просто исказилось мукой. — Они, должно быть, очень страдали, как и цветочница. Блуждая по саду четыре месяца, девушка с розами должна была сделать тысячу шестьсот двадцать верст — это путь, равный девяти русским губерниям. Теперь, когда в плечи ударил холодный сентябрь, длинный ненужный путь окончен.

Музыка. На сцену выходит красивая цветочница с корзиной, полной бумажных роз.

— Это она, — шепчет с умилением Гущин. — Моя Аннушка.

— Есаул Миронов, — вдруг послышался чей-то высокий, почти женский голос. — Я начальник штаба дивизии, полковник Леонид Иванович Сипайлов. Вас срочно к начальнику дивизии с докладом.

— Но сейчас ночь, — ответил Миронов, — я не готов, я рассчитывал на завтра.

— Немедленно, сейчас.

— Господин полковник, — сказал Гущин, — есаул только с дороги.

— Молчать. Вас не спрашивают, подпоручик Гущин. Дисциплину забыли.

— Но зачем так поздно? — спросил Миронов.

— Не знаю, мой цветик, не знаю, — насмешливо забормотал Сипайлов.

«Зайдите на цветы взглянуть, — запела на сцене цветочница, — всего одна минута. Приколет розу вам на грудь цветочница Анюта. Там, где цветы, всегда любовь. И в этом нет сомненья. Цветы бывают ярче слов и слаще вдохновенья».

— Красивая девушка, — сказал тихо Сипайлов. — Сам бы послушал, но барон приказал — срочно.

И он удалился.

— Коля, я пошел бы с тобой, но мне хочется послушать Аннушку, — прошептал Гущин. — Я слушаю ее в пятый раз. Я потом приду, — добавил он и, оглянувшись, сказал: — Возьми два револьвера. У меня есть еще браунинг, но этот надежней. Спрячь под мундиром. Будут обыскивать при входе, но все-таки спрячь.

Ночь была очень светлая, лунная, но ветреная. Где-то вдали выли собаки.

У входа в монгольскую юрту стоял капитан Веселовский с обнаженной шашкой и ординарцы.

— Сдайте оружие, — сказал Веселовский.

Миронов отдал оба револьвера.

Едва Миронов переступил порог, как навстречу ему кинулась фигура в красном монгольском халате. Человек встряхнул руку Миронова нервным рукопожатием и сразу же растянулся на кровати, над которой висели портреты Фридриха II, Николая Чудотворца и Будды.

— Кто вы такой? — спросил барон. — Тут повсюду шныряют большевистские шпионы и агенты.

Вошел Веселовский и встал за спиной у Миронова с обнаженной шашкой.

— Что стоишь, Веселовский? — спросил барон.

— Жду, ваше превосходительство.

— Отойди. — И опять к Миронову. — Вы колчаковец?

— Да, я служил в армии Колчака.

— Еще одна сентиментальная девица из колчаковского пансиона, — произнес полковник Резухин.

— Замолчи, Резухин, — сказал барон. — У вас, есаул, письмо из канцелярии атамана Семенова. Откуда вы знаете атамана?

— У меня чисто литературное знакомство. Мы оба участвовали в издании харбинского литературного альманаха.

— Ваше превосходительство, можно ли доверять рекомендатель-

ным письмам, исходящим из канцелярии атамана?

— Замолчи ты, — крикнул вдруг барон и ударил Сипайлова по щеке. — Чего стоишь, пошел вон.

— Дедушка сердится, — угодливо улыбнулся Сипайлов и вышел.

— Где вы учились, есаул? — спросил барон.

— Я окончил кавалерийское училище в Петербурге, а потом учился на филологическом факультете Петербургского университета. Но не окончил. Началась война.

— Мне тоже помешала война, — сказал барон. — Я учился в морском корпусе. Я морской офицер, но русско-японская война заставила меня бросить мою профессию и поступить в Забайкальское казачье войско. Есаул Миронов, прошу извинить меня за нелюбезный прием. Я отношусь к большинству людей с недоверием. Но вы произвели на меня хорошее впечатление. Я чрезвычайно доверяю первому впечатлению. Очень прошу вас остаться при мне. Я столько лет вынужден находиться вне культурного общества. Всегда один со своими мыслями. Я бы охотно поделился ими и хотел бы вас сделать своим адъютантом и своим советником, записывающим кое-какие из моих накопившихся мыслей. Согласны вы? Сколько вам надо времени для ответа?

— Одна минута.

— Думайте.

— Вы согласны? — спустя минуту спросил барон.

— Согласен, — коротко ответил Миронов.

— Замечательно... Лоуренса знаешь?

— Так точно, знаю. Я привез полковнику письмо от его матери.

— Дай письмо.

— Простите, ваше превосходительство, но письмо личное.

Подошел широкоплечий человек в монгольской остроконечной шапке.

— За противоречие барону у нас сажают на лед или в воду.

— Оставь его, Бурдуковский, — сказал барон. — Дайте, я читать не буду.

Миронов вынул из бокового кармана письмо. Барон взял, прочел адрес.

— Бедная старушка. Лоуренс был хороший офицер, мой личный адъютант. Соблазнился золотом, захваченным нами у большевиков в Троицкосавске. Лоуренс хотел захватить золото, бежать в Китай. Есаул, я назначаю тебя новым адъютантом. Лоуренс сидит на гауптвахте. Поедешь туда.

— Ваше превосходительство, — сказал Бурдуковский, — вы обещали назначить меня экзекутором.

— Поедет есаул Миронов. — И, обращаясь к Миронову: — Лоуренса сейчас надо кончить. Сам кончи, а то эта сволочь Бурдуковский еще будет над ним издеваться. Ну, иди. Письмо матери пусть прочтет.

У юрты ждал Гущин.

— Слава Богу, все закончилось благополучно, — сказал он.

— Мне приказано ехать к Лоуренсу, — пробормотал Миронов. — Не знаю, что делать. Хоть сам стреляйся.

— Глупо, — поняв все, сказал Гущин. — Лоуренса поручат другому, поручат палачу Жене Бурдуковскому. Уповай на Бога и постарайся облегчить Лоуренсу смерть.

Подъехала коляска в сопровождении нескольких казаков. Миронов сел и поехал к гауптвахте.

Гауптвахта была подвалом, сырым и затхлым. В углу стояли какие-то бочки, в другом углу, на деревянных нарах, скорчившись, спал, укрывшись полушубком, тяжело дыша, Лоуренс. Миронов тронул Лоуренса за плечо. Он проснулся и, резко вскочив, сел, свесив ноги в подштанниках.

— Что вам угодно? — сердитым, жалобным голосом спросил Лоуренс. — Я уже все сказал, все ложь, ложь и ложь. Больше мне нечего сказать.

— Саша, это я, Николай Миронов.

— Коля, — крикнул Лоуренс и порывисто обнял Миронова. — Как ты здесь?

— Приехал, — стараясь унять дрожь, ответил Миронов. — Я привез тебе письмо от твоей матери. — И протянул конверт.

Лоуренс жадно схватил конверт, начал читать, повторяя: «Матушка моя, матушка...» Он читал, перечитывал и снова читал. Миронов с трудом сдерживал слезы.

— Саша, тебя требует барон Унгерн, одевайся.

— Сейчас? Немедленно?

— Да, сейчас. Но он приказал связать тебе руки, так как он боится, что ты бросишься на него.

— Не узнаю барона. Неужели он, умный человек, не понимает, что история с золотом — обычная клевета Сипайлова и Бурдуковского? Они боятся, что мое влияние на барона помешает им в их садистских делах.

— Саша, барон приказал доставить тебя как можно скорее.

— Что ж, вяжите, — тихо сказал Лоуренс, взглянув на вошедших казаков. — Хотя нет, пусть они выйдут. Я хочу несколько слов сказать тебе наедине.

— Выйдите, — приказал Миронов казакам. — Я позову.

Казаки вышли. Прошла минута, другая. Лоуренс, ничего не говоря, подперев голову руками, продолжал сидеть на нарах.

— Саша, говори скорее.

— Кто помоложе, может, и дождется, — сказал Лоуренс, — а нам уже думать нечего. — Вдруг он коротко, истерично засмеялся.

— Саша, если ты хочешь что-либо сказать мне, то говори.

— Матери моей ничего не пиши. Пусть старенькая моя надеется. Жене вот... — он судорожно, торопливо стащил с пальца обручальное кольцо. — Дай мне клочок бумаги и перо.

Миронов вырвал лист из карманного блокнота и протянул перо. Лоуренс судорожно, торопливо написал: «Погибаю ни за что» — и завернул кольцо в записку.

— При случае отошли жене.

Миронов взял кольцо.

— Теперь вяжите, — сказал Лоуренс и поднялся с нар.

— Войдите, — позвал Миронов казаков.

Казаки вошли и связали Лоуренса.

Ночь была бешеная, крутил ветер, было темно, как в могиле. Злобно заливались за городом собаки.

— Ужасно болит голова, — сказал Лоуренс, — ужасно, скорее бы избавиться от головной боли. Вы меня везете кончать?

— Да, Саша, — пробормотал Миронов, — прости, если можешь.

— Нет, хорошо, что ты. Бурдуковский или Сипайлов меня бы мучили перед смертью.

Выехали за территорию военного лагеря. Кучер-казак повернулся.

— Прикажете остановиться, господин есаул?

— Да.

Лоуренс сам спрыгнул с коляски.

— Ты меня рубить будешь или стрелять?

В ответ Миронов направил револьвер в голову Лоуренса и выстрелил. Лоуренс упал и простонал:

— Какой ты плохой стрелок.

— У меня дрожат руки, — сквозь слезы сказал Миронов и выстрелил опять.

— Добивай, добивай же скорее, ради Бога, — сказал Лоуренс.

Трясясь от лихорадки, Миронов выстрелил опять и опять не добил.

— Не мучайся, убивай, — стонал Лоуренс.

Миронов палил и не мог попасть в голову. Очумелый от ужаса кучер соскочил с коляски, подбежал к извивающемуся на земле Лоуренсу, приставил к его голове револьвер и выстрелил. Миронов вскочил в коляску и сумасшедшим голосом заорал:

— Скорее, скорее в лагерь!

Лошади помчались от страшного места. Остервенело выли собаки.

Первый, кого увидел Миронов, войдя в просторную комнату, обставленную с некоторой даже петербургской роскошью, был Лоуренс — большой фотопортрет. Улыбающийся Лоуренс. Рядом с ним — молодая женщина из санкт-петербургских красавиц и девочка в матросском костюме.

— Ваше благородие, где ваши вещи? — спросил казак.

— Лоуренс? — сказал Миронов. — Почему Лоуренс? Откуда Лоуренс?

— Здесь жили... Царствие ему небесное, — и перекрестился на висевшую в углу икону.

Миронов тоже перекрестился.

— Где ваши вещи, господин есаул? — спросил еще раз казак.

— У подпоручика Гущина, — сказал Миронов и удержал дыхание, чтобы не закричать. — Я сам заберу завтра.

Едва казак ушел, как Миронов упал на диван, лишь сняв портупею с кобурой и шашкой. Он зажмурил глаза, но вдруг возник колокольный звон.

— Это ветер, — громко сказал

Миронов. — Это ветер... Здесь нет церкви.

Звон продолжался. Миронов встал, начал ходить из угла в угол.

— Колокола... По ком звонят колокола?.. По Лоуренсу? По мне? По нам по всем?.. Я схожу с ума... Отчего он перед смертью не упомянул о девочке? О матери, о жене сказал, а о девочке промолчал, видно, любил ее особенно и молча унес имя ее и образ с собой. Какой образ унесу я с собой, какого ангелочка? Господи, как кроваво и нечисто на душе, Господи, прости и помилуй...

Миронов упал на колени перед иконой и до изнеможения, не переставая, шепотом молился...

Ранний рассвет Миронов встретил на берегу реки, сидя и глядя в отупении на мутную плещущуюся воду. На берегу сидели несколько монголов, но не лицом, а спиной к реке. Тут Миронова нашел Гущин.

— Отчего они сидят спиной к реке? Это раздражает, — сказал Миронов.

— Сидят по-монгольски, — ответил Гущин. — Я тоже вначале удивлялся. — И добавил после паузы: — Тебе, Коля, надо обратиться в госпиталь к доктору Клингенбергу. Он прекрасный врач и добрый, умный человек. Он тебе поможет.

Госпиталь располагался в большом пустом доме, бывшей китайской лавке.

— Господин Миронов, — сказал доктор, — я дам вам английское успокаивающее средство из моих личных запасов, которые я берегу для себя. Не знаю, поможет ли оно вам. Оно предназначено больным людям. Вы же абсолютно здоровы, и ваша реакция абсолютно нормальная на крайнюю распущенность и безобразие, царящие здесь. Единственная возможность жить — это постоянно помнить, во имя чего мы терпим.

— Доктор, — сказал Миронов, проглатывая порошок, — а надо ли терпеть? Во имя чего терпеть? Помните, у Достоевского: слезиночка ребеночка, слезиночка ангелочка, разве она не превыше всего, даже превыше родины?

— Я вас понимаю... У вас типичное для времени и для русского национального духа помешательство на желании искупить преступление, совершенное другими людьми.

— Нет, доктор, не другими. Я убил. Конечно, не впервой. Я провел несколько лет на русско-германском фронте, потом — гражданская война. Но обстоятельства вчерашнего кровопускания — последняя капля. Точнее, капелька, слезиночка.

— Я дам вам еще таблетки, — сказал доктор.

— Доктор, а что вы можете сказать о бароне?

— О бароне? Некоторые считают его маньяком. Я с этим не согласен, хотя, безусловно, он человек параноического склада. Это, безусловно, новый тип, тип лишь нарождающегося времени, и этим он отличается от патриархальных тиранов, даже кровавых. Это творец тотальных мифов или утопий. Отсюда и безумная энергия, которой обладают лица с навязчивыми идеями. Во всяком случае, невзирая на жестокость, трагическая попытка барона в одиночку бросить вызов большевикам здесь, на границе Монголии, делает его героем. Конечно, демоническим героем. — Доктор глянул в окно. — Барон приехал. Как и полагается демонам, явился ко времени. Признаюсь, я испытываю страх всякий раз, встречаясь с ним: не знаю, чем это кончится.

Барон вошел стремительно.

— Ах, вы здесь, есаул? — произнес он с некоторой иронией.

— Да, ваше превосходительство, я нездоров.

— Ну, от вашей болезни доктор вас непременно вылечит, — сказал опять с иронией и, обернувшись к доктору: — Доктор, это правда, что вы убежденный социалист?

— Нет, ваше превосходительство, это неправда.

— Чем вы можете подтвердить?

— В вашей дивизии служат несколько моих земляков, которые давно меня знают. Им известно, что я делал на Урале после возвращения с германского фронта и каково мое отношение к крайним партиям и к большевикам.

— В таком случае, почему вы пытались облегчить участь бывшего комиссара Щиткова и доктора Сагансинова, известных социалистов, которых я приказал прикончить? Жизнь ваша, доктор, висит сейчас на

волоске. Постарайтесь на этом волоске удержаться.

— Я неоднократно беседовал с Щитковым и Сагансиновым. Из разговоров с ними я вынес уверенность, что оба они были врагами большевиков и искренне любили Россию.

— Ладно... Во всяком случае, я не потерплю никакой преступной критики и пропаганды в моих войсках... Через два дня вы, доктор, отправитесь к Резухину для организации санитарной службы и полевого госпиталя, отправитесь поближе к фронту. — Барон обернулся к Миронову: — Как вы устроились, есаул?

— Не очень хорошо, ваше превосходительство. Прошу перевести меня в палатку.

— А чем вам не нравится адъютантское жилье?

— Там вещи Лоуренса.

— Понимаю. Я велю забрать вещи и при случае отправить их матери Лоуренса. Бедная старушка. Я велел похоронить Лоуренса по-христиански, а это исключение для тех, кто казнен за измену. Мертвых изменников мы отправляем в сопки. Там их хоронят волки и бродячие псы. Изменников мы хороним по-монгольски. Я знаю, некоторые из моих единомышленников не любят меня за строгость и даже, может быть, жестокость. Не понимают того, что мы боремся не с политической партией, а с сектой разрушителей всей современной культуры. Против убийства я знаю только одно средство — смерть. Да, но как мало подлинных борцов. Вокруг сплошная чернь. Я рыцарь среди черни. Есаул, я даю вам еще один день отдыха, а потом поедем с вами в сопки. Я люблю иногда абсолютно один, без спутников и без конвоя, для отдыха, вечерами ездить верхом по окружающим военный городок сопкам. Но теперь мне хочется изложить во время этих прогулок кое-какие свои мысли и идеи. Так что готовьтесь, есаул, беседы наши будут демоническими.

Барон вышел так же стремительно, как и вошел. Доктор тяжело опустился на стул, дрожащей рукой налил в стакан воды, насыпал порошок и выпил.

— Все-таки у него застывшие глаза маньяка, — сказал Миронов. — Такие глаза бывают у религиозных фанатиков.

— Не думаю, что он по-настоящему религиозен. Скорее, мистик. Надо говорить о мистицизме, окрашенном в политические тона. Не исключено, что он страдает галлюцинациями.

— Эта ночная поездка по сопкам среди человеческих костей похожа на плод таких галлюцинаций.

— Нет, к сожалению, это не плод галлюцинаций. Сам я в сопках, слава Богу, никогда не бывал, но от солдат и местных жителей известно, что там тела расстрелянных не закапывают, не сжигают, а бросают в лес на съедение волкам. Ходят слухи, что иногда на растерзание хищникам оставляют и живых, предварительно связав их по рукам и ногам. Правда ли это последнее, не знаю, но с наступлением темноты кругом на сопках только и слышен жуткий вой волков и одичавших псов. Вы слышали?

— Да.

— Барон Врангель, тот самый, который ныне сражается с большевиками в Крыму, когда-то был полковым командиром барона Унгерна и сказал о нем: острый, пронзительный ум с поразительно узким кругозором. Очень точное определение. Не случайно барон почти не имеет друзей и равнодушно, а то и неприязненно относится к женщинам. Его контакты с людьми односторонни и в ответном отклике не нуждаются. Вы заметили, барон совершенно не заботится о производимом впечатлении. В нем нет и тени позерства. Это вам может быть интересно как литератору. Я слышал от подпоручика Гущина, что вы литератор.

— Да, я пишу, но не знаю, смогу ли понять барона даже с его слов. Понимает ли он сам себя?

Ночь была светла. Первое время барон и Миронов ехали молча по сопкам среди трупов и волчьего воя. При приближении всадников некоторые хищники отбегали в сторону, другие продолжали пиршество.

— В ламаизме скелет символизирует не смерть, а очередное перерождение. Начало новой жизни. Душе легче выйти из тела, если плоть разрушена. Я буддист, и нынешняя картина меня не смущает. И вы со временем привыкнете. Вы готовы к работе?

— Да, готов. Можно ли изредка задавать вопросы?

— Спрашивайте. Но поменьше так называемой литературы. Я давнишний враг всего, что объединяют презрительным словом «литература».

— Ваше превосходительство, разве вам раньше никогда не хотелось изложить свои идеи в виде сочинения?

— Я никогда прежде не пытался перенести их на бумагу, хотя считаю себя на это способным. В каждой идее есть доступное и недоступное. Главное — в недоступном. И сейчас не уверен, смогу ли я сам, а тем более посторонний, добраться к извилинам моего мозга.

— Начнем с доступного, ваше превосходительство. Ваша родословная?

— Моя родословная? — усмехнулся барон. — Семья баронов Унгерн-Штернбергов принадлежит роду, ведущему происхождение со времен Аттилы. В жилах моих предков течет кровь гуннов, германцев и венгров. Один из Унгернов сражался вместе с Ричардом Львиное Сердце и убит был под стенами Иерусалима. Даже крестовый поход детей не обошелся без нашего участия. В нем погиб Ральф Унгерн — мальчик одиннадцати лет. Другой Ральф Унгерн был пиратом на Балтийском море. Барон Петер Унгерн, тоже рыцарь-пират, владелец замка на острове Даго. Я с юности чрезвычайно интересовался своей генеалогией, воспринимая фамильную историю как цепь, чье последнее звено — я сам. Между Гансом фон Унгерном и мною — Романом Федоровичем фон Унгерном — восемнадцать родовых колен.

— Ваше превосходительство, в этой цепи помимо вас меня интересуют два главных звена — ваш отец и дед.

— Это самые слабые звенья цепи. Оба люди сугубо мирные, причем не дворянских занятий. Дед занимал малопочтенную должность управляющего суконной фабрикой, отец — доктор философии, профессор сначала в Лейпциге, затем в Петербурге. Я веду свое духовное происхождение не от отца и деда, а от прадеда-пирата Отто Рейнгольда Людвига Унгерна-Штернберга. Эта фигура очень волновала меня в отрочестве. Три момента сближают мою жизнь с жизнью прадеда: буддизм, море и Забайкалье.

На лесной поляне несколько ворон и большой филин клевали трупы. Вороны при появлении всадников улетели, а филин продолжал клевать, потом поднял голову с неподвижными гипнотизирующими глазами и издал звук, напоминающий уханье.

— Он меня приветствует, — с теплотой в голосе сказал барон. — Это филин, мой любимец. Не правда ли, величественная, роковая птица? Птица — символ войны. Милый мой, я велю привезти тебе свежие трупы. Трупы — плоды войны. Война дает надежду на грядущее обновление мира.

Барон тронул коня и пустил его галопом. Миронов поскакал следом. Наконец барон придержал коня.

— Так какова же все-таки история вашего прадеда? За что его сослали в Забайкалье?

— По этому поводу существует множество легенд. Мой прадед родился в 1744 году в Лифляндии, учился в Лейпцигском университете, затем служил при дворе польского короля Станислава Понятовского. В 1781 году он купил у своего университетского товарища Карла Магнуса Штейнбока имение Гогенхейм на острове Даго.

— И что ж далее, ваше превосходительство?

— Что далее? — усмехнулся барон. — Процесс над моим прадедом Отто Рейнгольдом Людвигом Унгерном-Штернбергом, хозяином Гогенхейма, стал уголовной сенсацией тогдашней Европы.

— В чем же преступление вашего прадеда?

— В чем преступление? О, это романтическое преступление. Мне иногда видится высокая скала с башней-маяком. Слышатся вой бури и звук колокола. Слышите, слышите? Это колокол с острова Даго. Слышите вой ветра и шум моря? Смотрите туда. — И он указал на вершины сопок, над которыми клубился освещенный луной туман.

И возникло видение. Высокая башня-маяк и рядом — Отто Рейнгольд Людвиг Унгерн-Штернберг, удивительно похожий на своего правнука, и как бы сквозь время, сквозь века, доносится голос правнука, комментирующий происходящее.

— Барон построил на скалистом

берегу возле своего поместья высокую башню-маяк. В бурные ночи на башне зажигался свет, звонил колокол. Заблудившиеся суда шли на этот сигнал и разбивались о скалы. И груз становился добычей барона. Спасшихся моряков убивали. Так продолжалось, пока моего прадеда не выдал гувернер его сына. Не правда ли, замечательная демоническая история?

Раздался смех правнука, Романа Федоровича Унгерна, которому вторил смех барона Отто Рейнгольда Людвига Унгерна-Штернберга, стоящего у фальшивого маяка на скале и смотрящего, как слуги добивают матросов и вылавливают груз..

— Мне нужны подвиги, — весело сказал барон. — Восемнадцать поколений моих предков погибли в боях, на мою долю должен выпасть тот же удел. Я ужасно боялся, что при моей жизни не будет никакой большой войны. Боялся, что европейские народы, разложенные западной культурой, не смогут сбросить с себя маразм пацифизма. Жизнь есть результат войны. Поэтому мне так симпатичны монголы. У них высоко стоит верность войне. Сражаться — это почетно, и им нравится сражаться. Я обещал монгольским князьям освободить независимую Монголию от Китая и укрепить на троне Богдо Гэгэна, живого Будду. Такой правитель, непременно связанный с потусторонними силами, кажется мне единственно возможным вождем. Прежде чем я начну двигаться против большевиков в Забайкалье, мне надо изгнать китайцев из Урги. Приехав в Монголию, я впервые ощутил себя полноправным наследником своего прадеда.

Унгерн пришпорил коня и, обернувшись, крикнул Миронову:

— Читайте Нострадамуса, есаул! У него имеется пророчество о пришествии князя с Востока. Культура белой расы, приведшая европейские народы к революции, подлежит замене желтой восточной культурой.

— Новый Чингисхан? — спросил, догоняя его, Миронов.

— Да, новый Чингисхан.

— Кто же этот новый Чингисхан?

— Я! — Он резко остановил коня. — Судьбой предназначено мне встать во главе диких народов и повести их на Европу.

Хроника отречения. Богдо кланяется портрету Юань Шикая. Парад войск. Народ приветствует китайцев и кланяется им.

Титры: «21 июня 1921 года. Правитель Монголии живой Будда Шибсан Дамба Худдахт Богдо Гэгэн в Урге на площади Поклонений публично отрекся от престола и объявил себя подданным китайского императора Юань Шикая».

Барон Унгерн, Миронов и японский военный атташе Судзуки ехали в автомобиле.

— У китайцев, по данным разведки, пятнадцать тысяч солдат, тридцать пулеметов, двадцать орудий, — говорил барон. — Нам нужна японская помощь.

— Мы, японцы, по международному соглашению не можем помочь вам войсками, — сказал граф, — но обещаем вам вдоволь боеприпасов и амуниции. Это гарантирую вам я, японский военный атташе Судзуки.

— Упреждая нас, китайский генерал Сюй Чен вступил в Угру. Богдо Гэгэн подписал отречение от престола. Все это интересы проамериканской и китайской клики. Все это против интересов России и Японии, — добавил барон по-французски.

— Мы, японцы, поможем вам изменить это неприятное положение, — тоже по-французски, улыбаясь, ответил Судзуки. — Наш военный министр Танаки сказал: «Чтобы завоевать Китай, мы должны сначала завоевать Маньчжурию и Монголию. Чтобы завоевать весь мир, мы должны завоевать Китай».

— Эти слова могли бы принадлежать и мне, — сказал барон. — Владычество над миром проходит через Монголию. Но ваш военный министр видит в Монголии лишь перышко, способное склонить чашу весов. Я же вижу в Монголии последнюю надежду человечества в море всезатопляющей гибельной культуры Запада. Россия и Япония должны объединиться. Пятнадцать лет назад вы, японцы, с нами воевали, как львы. Мне было двадцать лет, и сразу из военного училища я попал на японский фронт.

— Значит, мы стреляли друг в друга, барон, — засмеялся Судзуки. — я тоже ветеран Японской войны.

— У меня с тех пор высокое уважение к японскому солдату. Даже немец не так дисциплинирован и не так сохраняет спокойствие перед смертельной опасностью. Вы, японцы, — необычная раса, одна из тех, на которых печать избранности.

— Мы — японцы, и этим все сказано. С детства мы знали, что должны плыть через моря, добывать империи сушу.

— Есть расы свежей крови, расы завоевателей, — сказал барон, — а есть расы гнилой крови. Кровь только на первый взгляд одного цвета. Под микроскопом она разная.

— Вы, господин барон, я вижу, человек науки, — ответил Судзуки.

— У моего отца в Ревеле была лучшая частная библиотека, — сказал барон. — Мы с моим другом детства Альфредом Розенбергом проводили там целые часы, даже издавали рукописный журнал по антропологии и философии. Теперь Альфред эмигрировал в Германию, и недавно я получил от него письмо, которое меня очень огорчило. В Германии Альфред связался с каким-то социалистом Адольфом Гитлером, конечно же, прохвостом и негодяем, как все социалисты, и, похоже, сам стал социалистом. Да, он меня приглашает приехать и вступить в их социалистическую партию. Меня, рыцаря и аристократа, приглашает стать социалистом. Ведь это то же самое, что стать большевиком. Впрочем, Альфред Розенберг по происхождению не из аристократов, а из купцов.

Автомобиль въехал на широкую базарную площадь, уставленную лотками. Здесь же крутилась карусель, и рядом с заунывной монгольской музыкой слышались звуки гармошки. У какого-то балагана большая толпа смотрела на выступление фокусника. Барон приказал остановить автомобиль и тоже стал смотреть. Фокусник-китаец глотал огонь, вытаскивал из ушей и ноздрей шарики и ленты. Публика была в восторге. Барон тоже рассмеялся.

— Он, конечно, шарлатан, но очень смелый и талантливый, наподобие Распутина — сибирского старца при нашем покойном государе. Этот мужик сумел внушить доверчивому государю, что его судьба связана с судьбой династии и он — спаситель трона. Потом выяснилось, что Распутин брал уроки у одного петербургского гипнотизера.

— Я слышал, барон, что вы тоже увлекаетесь гипнозом? — спросил Судзуки.

— Мне более по душе мистическая философия, а гипноз — это низшая форма мистики. Есть люди, которые воздействуют, и есть люди, на которых воздействуют. Обратите внимание на моего адъютанта. — И барон вдруг буквально вонзил глаза в Миронова. — Есаул Миронов, где твой револьвер?

Миронов схватился за кобуру. Она была пуста.

— Ну, теперь тебя можно расстрелять за потерю боевого оружия, — рассмеялся барон. — Возьми и будь бдителен. — Он протянул Миронову его револьвер.

— Настоящий гипнотизер-фокусник, — рассмеялся Судзуки. — Я тоже ничего не заметил, а ведь я человек внимательный.

— Это мелочь, — сказал барон. — Разве такие фокусы бывают? — Он посмотрел в толпу. — Что-то меня волнует. Какая-то сила.

— Потусторонняя? — спросил Судзуки.

— Еще не знаю. Кажется, в толпе я вижу подпоручика Гущина с некоей молодой дамой.

— Да, это подпоручик Гущин, — ответил Миронов.

— Есаул, пригласите его вместе с дамой сюда, ко мне.

Миронов вышел из автомобиля и, протиснувшись сквозь толпу, подошел к Гущину.

— Володя!

— Ах, это ты, — обернувшись, сказал Гущин. — А это Аня. Я уже говорил тебе о ней.

— Очень рада, — сказала молодая женщина, поигрывая кружевным зонтиком. — Моя фамилия Белякова. У нас поместье под Ростовом. Вы, оказывается, тоже из-под Ростова?

— Нет, я не из-под Ростова. Господа, барон Унгерн просит вас подойти к автомобилю.

— Ах, Ростов, — говорила Белякова. — Господа, как я рада встретить близкое мне общество. Мы с Володей вспоминаем Александровский сад, сладкий запах акаций, темное небо над Доном, набережные с фонарями, нашу прошлую жизнь.

— Аня, — сказал Гущин, — барон просит нас представиться ему.

— Вы барон Унгерн фон Штернберг? — спросила Белякова, подойдя к автомобилю.

— Да, я барон Унгерн, — ответил барон, пристально глядя на женщину.

— Я по матери — Остен-Сакен, у меня мама из Прибалтики.

Барон не ответил, продолжая смотреть.

— Красивая девушка, — сказал Судзуки. — Когда я был молодым офицером, девушки значились у нас под иероглифом «потребность», — он засмеялся. — Одна йена за три дня.

— Прошу, господа, полминуты внимания, — сказал барон и закрыл глаза. Потом открыл глаза и произнес, указывая на молодую женщину: — Повесить агента.

В одно мгновение женщина выхватила из сумочки револьвер. Унгерн выстрелил первым и попал ей в руку. Револьвер, падая на землю, выстрелил и ранил Гущина в ногу. Конвойные казаки, ехавшие за автомобилем, схватили женщину. Услышав выстрелы, базарная толпа начала разбегаться.

— Мне жаль, мадам, — сказал Унгерн по-французски, — что вы свою красоту и свою смелость поместили в не лучшее дело, поставили не на пользу служения России.

— Сука! — крикнул Гущин, держась за окровавленную ногу. — Сука чекистская!

— Не кричи, — сказала женщина, — кричать будешь, когда топить вас будем в Селенге, если до того от сифилиса не подохнешь! И тебе, кровавый барон, не уйти от расплаты.

— Обыскать и повесить, — сказал барон. — Где у нас ближайшая виселица, есаул?

— Возле штаба. Но она занята китайцами.

— Урядник, — обратился барон к одному из конвойных казаков, — не найдешь свободную виселицу — повесь на дереве.

— Вы, барон, читаете на лицах, как в книге, — сказал Судзуки, когда женщину увели. — Как будто потусторонний мир подсказывает вам ваши действия.

— Свидания с потусторонним миром давно меня увлекают.

— Может быть, потусторонние силы помогут нам спасти Россию и мир от большевиков, — улыбнулся Судзуки.

— Потусторонние силы и беспощадная расправа над теми, кто нам вредит. Подпоручик, — обратился барон ко все еще лежащему на земле Гущину, — пусть это будет вам уроком. Вы, я слышал, большой дамский угодник. Есаул, помогите вашему другу забраться в автомобиль. Отвезем его в госпиталь. Если задета кость и по вашей, подпоручик, глупости я лишился боевого офицера, то вам не сдобровать.

Миронов помог Гущину забраться в автомобиль.

— Где вы встретились со своей чекисткой? — спросил барон.

— В офицерском казино, — ответил Гущин. — Она там пела и плясала.

— Я так и думал. Кафеншантаны и певички, оркестровые дамы — создания коварные и крайне опасные. Все эти дамы полусвета, впрочем, как и иные женщины, лишены нравственных основ. Современный мужчина слаб перед ними.

— Перед женщиной все слабы, — улыбнулся Судзуки. — Даже самураи.

— Ко мне это не относится, — сказал барон. — К женщинам я никогда не проявлял особого интереса. Я никогда не обладал мещанскими взглядами. Но вернемся к делу. Первый удар я решил нанести по Май-Манчану — столичному пригороду, населенному китайцами. Прежде чем начать штурм, предъявить китайскому командованию ультиматум. Потребовать впустить меня в Ургу со всем войском, чтобы моя азиатская дивизия могла пополнить запасы перед походом на север, к пограничному Троицкосавску. Пусть китайцы думают, что моя цель — война с красными. Не правда ли, хорошая идея?

— Вряд ли китайцы предоставят нам такое гостеприимство, — сказал Миронов.

— Что ж, — сказал барон, — поедем сами к ним в гости. Я намерен направиться на разведку в Ургу.

— Вы сами, в одиночку, ваше превосходительство?

— Нет, есаул, ты поедешь со мной.

Ярким солнечным днем барон в монгольском красно-вишневом одеянии,

в белой папахе на белой кобыле спустился с горы и, минуя китайских часовых, въехал в город. Миронов в монгольской одежде сопровождал его. Поехали ургинскими улицами, среди толпы. На центральном базаре Захадар барон остановился, слез с коня.

— Ты, есаул, материалист, напрочь лишенный мистического чутья, — усмехнулся барон. — Вот возьми. Это кокаин. В небольших дозах он придает храбрости.

Миронов, косясь на китайские патрули, незаметно высыпал порошок. В трактире, где висели бараньи туши, выпили водки.

— Надо также купить засахаренной брусники и сладости для храмовых жертв, — сказал барон.

Вошли в буддийский храм. Перед бронзовым Буддой трещали свечи. Барон положил на медную жертвенную тарелку деньги и сладости. Миронов тоже положил деньги и обрядовое печенье, которое купил в храме. Барон стоял перед бронзовым Буддой, шевеля губами, молился. Потом вышли, сели на лошадей, поехали по главной дороге.

— Это резиденция китайского командующего, — сказал барон.

Въехали во двор. Барон, не спеша, слез с лошади, подозвал одного из охранников и сказал по-китайски:

— Держи за повод моего коня.

Сквозь открытое окно доносились звуки рояля.

— Наверное, это сам Сюй Чен, — усмехнулся барон. — Я слышал, он щеголяет европейскими манерами и бренчит на рояле в клубе. Чиновники устроили клуб для столичного бомонда всех национальностей. В том числе для жидовских интеллигентов и коммерсантов. Правда ли это, есаул?

— Да, лазутчики доносят, устроили клуб и даже разыскивали в городе бильярд для него.

— Еще бы, — усмехнулся барон, — как же без бильярда?

Обойдя вокруг дома, не спеша подтянул подпругу и, не торопясь, выехал со двора.

— Ясно одно — новые хозяева Урги с их английского образца мундирами, французскими кепи и немецкими пушками, с их бильярдом и роялем в этой стране, где триста лет властвовали их предки, гораздо более чужаки, чем я с моей уверенностью, что свет — с Востока. Но в том-то и парадокс, что при этом я остаюсь истинным европейцем. Потребность сменить душу — западный синдром, кожу — восточный.

Возле большого дома с зарешеченными окнами барон придержал коня.

— Это тюрьма. Посмотрите, возле ворот на стуле спит часовой. Такое нарушение дисциплины возмущает меня.

Барон слез с коня, подошел к часовому и разбудил его несколькими ударами трости-ташура. Спросонья часовой ничего не мог понять.

— На карауле спать нельзя, — сказал барон по-китайски. — За такое нарушение дисциплины я, барон Унгерн фон Штернберг, самолично тебя наказал.

— Барон! — закричал перепуганный часовой.

— Барон Иван!

— Белый бытыр, белый генерал, — закричали монголы, прильнув к зарешеченным окнам.

Барон сел на коня и, не торопясь, поехал дальше. Прибежали китайцы. Грохнули выстрелы.

— Теперь — галопом! — крикнул барон.

Миронов поскакал следом.

— Китайцы воспримут мою поездку как предвестие своего скорого поражения, — слезая с коня в расположении дивизии, сказал барон. — Ламы это будут толковать, как чудо. Дух охранял меня и послал затмение на всех, кто мог задержать или убить меня. Теперь надо организовать похищение Богдо Гэгэна. Мы похитим его среди белого дня из Зеленого дворца.

— Ваше превосходительство, — сказал Миронов, — похитить Богдо Гэгэна трудно. По сведениям, здание Зеленого дворца охраняют триста пятьдесят солдат и офицеров по всему периметру стен. У ворот установлены пулеметы. Местность вокруг дворца практически исключает всякую возможность нападения.

— Вы не знаете Восток, — ответил барон. — Главное — разыскать человека, способного руководить операцией.

Дивизия выстроена в боевом поряд-

ке. Вынесли белое знамя с тибетской свастикой.

— Это новое знамя из парчи, — торжественно говорил Унгерн. — Белое знамя Чингисхана с тибетской свастикой, буддийским символом вечного обновления. С севера в седьмом столетии по смерти Чингисхана по мистическому поверию ожидается явление его белого знамени, под которым евразийцы восстановят свое былое величие. По монгольскому поверью, в знамя переходит душа полководца. Явление знамени Чингиса равносильно появлению его самого.

Заиграл оркестр, вывели связанного китайца.

— По древнему обычаю, — сказал Унгерн, — приказываю зарубить китайца у подножия знаменного древка.

Китайца зарубили шашками, обмакнули древко в текущую кровь.

Тесный зал синематографа забит до отказа. Под звуки расстроенного рояля разворачивается действие «Гамлета». Тапер наигрывал мелодию, часто совершенно не совпадающую с происходящим. Когда в финале солдаты Фортинбраса несли мертвого Гамлета, тапер заиграл «На сопках Маньчжурии». После сеанса публика долго не расходилась. Зажегся тусклый свет гарнизонного движка. Сидели, словно проснувшись, не желая окунаться в повседневность.

— Ничего не произошло, все та же жизнь вокруг, но сердце почему-то забилось сильнее, — сказал Миронов. — Чудесное видение искусства.

— Именно чудесное видение, — сказал Гущин и так быстро пошел на костылях к проходу, что Миронов едва поспевал за ним.

— Куда ты так несешься, точно опять влюбленный, — сказал Миронов.

— Не то слово, спать не могу, — останавливаясь, сказал Гущин.

— Кто же она? Где ты ее встретил?

— Здесь, в синематографе, вчера. Прекраснейшее из женских лиц, которые я встречал. Вчера была забавная комедия, а сегодня «Гамлет» с Астой Нильсен. Мы познакомились.

— С Астой Нильсен?

— Ну перестань же глупо шутить. Конечно, с Верой. И она обещала прийти. Точнее, она с мужем.

— Оказывается, она замужем?

— Да, муж — очень милый человек. Фамилия его Голубев. В старое время при покойном императоре занимал высокую должность в министерстве иностранных дел. А Вера Аркадьевна окончила Смольный институт, аристократка, красавица из лучших петербургских салонов. И вдруг встретить ее в монгольской глуши.

— Но где же она?

— Разве ты не видишь? Посмотри туда, — и он кивнул головой в конец прохода.

Длинные ресницы, ясный взгляд голубых глаз, волнистые белокурые волосы. Если приглядеться, черты ее лица не совсем правильные, но русскому лицу и не обязательно быть во всем правильным, чтобы слепить красотой.

Гущин пошел дальше по проходу, стуча костылями.

— Вера Аркадьевна, — сказала он, подойдя к Голубевым, — Павел Иванович, добрый вечер.

— Это вы, молодой человек, — сказал Голубев, — очень рад, милостивый государь. Понравился фильм?

— По-моему, замечательно, — сказал Гущин, бросая взгляд на Веру. — Вам понравилось, Вера Аркадьевна?

— Да... Особенно то, что Гамлет — девушка. Когда Горацио в финале расстегивает рубашку на груди Гамлета и все понимает. Красивая женщина в роли Гамлета — это настоящая находка.

— Дело не в том, что Аста Нильсен изображает Гамлета красивым, — возразил Голубев, — то, что Гамлет по сценарию — девушка, объясняет причину нерешительности принца.

— Женщины тоже способны на решительные поступки, — сказала Вера. — Мне кажется, главное — в красоте, в этом причина популярности фильма.

— Я согласен, — сказал Гущин, — именно красота. Окоченевший труп солдаты несут на вытянутых руках над головами. Голова принца запрокинута, процессия медленно движется по аллее склоненных над мертвым телом копий. Прекрасный финал. Кстати, разрешите представить: мой друг, есаул Миронов — личный адъютант командующего дивизией барона Унгерна.

— Очень рад, — сказал Голубев, подавая руку. — Моя жена, Вера Аркадьевна.

Миронов наклонился и поцеловал атласную кожу женской аристократической ручки.

— Вам понравилось, есаул? — спросила Голубева.

— Очень, — ответил Миронов.

— А какую тему вы находите главной? — спросил Голубев.

— Наказанное братоубийство, — сказал Миронов. — Так называлась дошекспировская пьеса, по которой Шекспир написал свою трагедию.

— Есаул Миронов — литератор, — сказал Гущин. — Публиковался в петербургских газетах, издал сборник стихов.

— Вы пишете стихи? — спросила Голубева. — Не согласитесь ли прочесть что-либо?

— Не знаю... Я не Лермонтов, мои стихи — это сочинения любителя.

— Вы пишете лирику? — спросила Голубева.

— Нет, лирику не пишу, сейчас не до лирики. Пишу о том, что видел, что пережил. Я воевал прежде в Колчаковской армии, участвовал в походе Капеля, об этом пишу.

— Тогда особенно интересно, — сказал Голубев. — Мне с женой пришлось этого хлебнуть. Мы беженцы, с трудом пробрались из Сибири сюда, в Монголию.

— Прочтите что-нибудь свое, — снова попросила Голубева.

— Ну хорошо, — сказала Миронов и прочел:

Скрипя ползли обозы-черви.
Одеты дико и пестро,
Мы шли тогда из дебрей в дебри
И руки грели у костров.
Тела людей и коней павших
Нам обрамляли путь в горах.
Мы шли, дорог не разобравши,
и стыли ноги в стременах.

— Весьма трогательно, — сказала Голубева. — Напрасно вы говорили, что не пишете лирику. Это как раз и есть современная лирика. Мы с Павлом Ивановичем все это пережили, — и пожала Миронову руку.

— Да, — сказал Голубев, — ужасное время переживает матушка Россия. Русские — беженцы в собственной стране. Мы с Верой Аркадьевной такие беженцы. Поселили нас, как всех, в обозе, хотя я статский советник, что по разряду старой императорской России приравнивается к чину генерала. Я хотел бы получить аудиенцию для беседы с бароном Унгерном. Вы, господин есаул как личный адъютант барона не были бы столь любезны устроить мне подобную аудиенцию?

— Его превосходительство барон Унгерн сейчас очень занят, — сказал Миронов, — тем не менее постараюсь узнать, когда он может вас принять.

— Весьма меня обяжете, есаул, — сказал Голубев. — Считаю нужным вместе с женой прибыть для личной аудиенции. Я надеюсь быть барону полезным, внести свой посильный вклад в святое дело борьбы за Россию. У меня имеется определенный опыт работы в министерстве иностранных дел. Я, думаю, пригодился бы барону в качестве советника по политическим вопросам.

И, раскланявшись, Голубев с женой ушли.

— Ну, понравились тебе Голубевы? — спросил Гущин

— Он привык повелевать. Этот Голубев — человек с большим самомнением и прошлым авторитетом, но, пожалуй, не слишком умный.

— Но Вера прекрасна, — сказал Гущин. — Ты не находишь?

— Да, замечательная красавица. Тем хуже. Ты ведь знаешь, что барон не любит женщин, особенно красивых.

— При чем тут барон? Тебе-то она понравилась. Я уже начинаю ревновать.

— Напрасно, — сказал Миронов. — Разбивать чужие семьи — не по моей части.

— Ну, ты известный моралист.

— Да, моралист. Это ты любишь рассуждать о чувствах, страстях и прочем подобном.

— А ты думаешь, что Вера Аркадьевна — невинная голубка, которая никогда не изменяла мужу? Как все моралисты, ты поразительно наивен в вопросах страсти и любви. Или ты просто фальшивишь. За моральными рассуждениями хочешь скрыть возникшие в тебе самом чувства. Это с вами, моралистами, случается. Вспомни мольеровского Тартюфа.

— Ты хочешь сказать, что я Тартюф?

— Ты сердишься, значит, ты не прав.

— Володя, тебе пора в госпиталь, и у меня дела. Давай расстанемся, а то еще чего доброго поругаемся.

— И все-таки тебе очень понравилась Вера, — сказал Гущин. — Ты скрытен в любви, такая любовь еще более опасна. Поверь мне, опытному знатоку женщин.

На ночной верховой прогулке, на этот раз по степи, барон вдруг заговорил о женщинах.

— В традиционном противостоянии Востока и Запада Запад ассоциируется у меня с женским началом, родившим химеру революции как апокалиптический вариант плотского соблазна.

— В построении цивилизации вы полностью отрицаете женщину? — спросил Миронов.

— Я смотрю на женщин как на печальную необходимость, не более, — ответил барон. Но европейская цивилизация — это женское начало, она, как и женщина, есть олицетворение продажности и лицемерия, позлащенный кумир, который Запад в гибельном ослеплении вознес на пьедестал, свергнув оттуда героев и воинов. Я давно мечтаю об ордене военных буддистов, чьи члены давали бы обет безбрачия. Победитель дракона, рыцарь и подвижник, явится не из Европы, а из противоположного конца Евразии.

— Нечто подобное есть и у Ницше.

— Да, я вслед за Ницше могу выстроить тот же ряд презираемых мною тварей: лавочники, крестьяне, коровы, женщины, англичане и прочие демократы. Причем полное отсутствие профессионализма в чем бы то ни было. Мне катастрофически не хватает профессиональных людей.

— Ваше превосходительство, тут есть один дипломат из Петербурга. Он просит у вас аудиенции.

— Кто?

— Голубев. Он работал в министерстве иностранных дел.

— Голубев? Не знаю.

— Он с женой просит аудиенции.

— Женатик, — сказал барон, — хоть законный брак?

— Похоже, законный. Жена его окончила Смольный институт.

— Ну пусть приходит. Поглядим, что за дипломат.

Барон принял Голубева в своей юрте. Миронов не слишком прислушивался, время от времени бросая взгляд на прекрасный овал лица Голубевой, на белокурые волосы, перехваченные лентой. Но беседа, которая велась в негромких, спокойных тонах, вдруг начала становиться все шумнее и беспокойнее.

— За годы гражданской войны, — взволнованно говорил Голубев, — мы много раз были близки к победе над большевиками, но предательство, самолюбие, неспособность вождей Белого движения договориться между собой всякий раз уничтожали победу.

— На кого вы намекаете? — вдруг вспылил барон. — Сам-то вы кто? Вы из интендантов, следовательно — мошенник.

— Милостивый государь, — тотчас побагровел Голубев, — во-первых, я служил не в интендантстве, а в Министерстве иностранных дел. А во-вторых, в порядочном обществе так не говорят.

— Ах, в порядочном обществе, — закричал барон. — Наверное, думаете, что находитесь в петербургском салоне среди жидовских адвокатов, низких нигилистов-крамольников и изменников. Выпороть его!

Вера Голубева вскочила и бросилась к барону.

— Господин барон, — возмущенно сказала она, — мы принадлежим к высшим петербургским фамилиям. Мой муж — близкий родственник его величества адмирала Арсеньева.

— Выпороть! — еще громче закричал барон.

Видя бешенство и непреклонность барона, Голубева сменила тон.

— Господин барон, — умоляюще сказала она, — как женщина прошу вас отменить наказание.

— Если за какого-нибудь провинившегося солдата или офицера ходатайствует женщина, то я увеличиваю ему меру наказания. Вы же вовсе штатские особы. Выпороть! — крикнул он опять, побагровев. — Ее тоже выпороть. Положите их рядом, по-супружески. Сипайлов!

Сипайлов вырос как из-под земли.

— Сипайлов, его пусть порет адъютант, поручик Жданов. Он хорошо порет. А ее я приказываю пороть вам, Миронов, своему другому адъютанту.

Голубев и его жена лежали рядом полуобнаженные. Спина Голубева была исполосована Ждановым до крови. Миронов же старался бить помягче.

— Жалеете ее? — усмехнулся барон. — Видно, уже влюблены, юбочный угодник! Ладно, пока с этой женщины позора довольно. Отправить ее в обоз. Написать коменданту Чернову, чтобы использовал на тяжелых грязных работах. Пусть солдатские кальсоны стирает, барыня петербургская. А мужа-дипломата назначить рядовым в полк.

На плацу Голубев в солдатском мундире, который сидел на нем, как на огородном пугале, неумело семенил, стараясь пристроиться к общему солдатскому шагу, подгоняемый злой командой фельдфебеля.

— Поистине от великого до смешного всего один шаг, — сказал Гущин. — Какая жалкая картина. А с Верой, слыхал, и того хуже.

— Не говори, — сказал Миронов, — ситуация была почти такая же, как при вынужденном расстреле мной Лоуренса. Но все надо вытерпеть, как говорит доктор, во имя нашей идеи.

— И все-таки я тебе завидую. Видеть обнаженное тело красавицы. Пороть ее — в этом есть нечто обольстительное, — и он как-то странно, болезненно засмеялся. — Пусть извращенное, но обольстительное.

— Не понимаю тебя, — сухо сказал Миронов. — Садистская болезненность меня никогда не интересовала. Я сторонник здоровья во всем, тем более в интимном.

— Ты наивен, как все моралисты. Или опять фальшивишь.

— Напрасно ты меня ревнуешь, — сказал Миронов, — тем более к несчастной женщине, которая теперь занимается грязной работой в обозе у Чернова.

— У Чернова? — засмеялся Гущин. — Держу пари, что Голубева сойдется в обозе с этим женским обольстителем, красавцем Черновым.

— Это не моя проблема, — сказал Миронов и, холодно кивнув, пошел прочь.

Военный совет в походной палатке барона. Докладывает Резухин.

— Ургу, ваше превосходительство, занимает многотысячная китайская армия с штабами, полевыми телефонами, орудиями. А у нас несколько сот измученных, оборванных и полуголодных всадников на отощавших конях. Одна пушка, один пулеметный взвод и минимальный запас патронов.

— Что ж, — сказал Унгерн, — мысль о том, чтобы такими силами выбить китайцев из города, кажется безумием, но мы опять пойдем к столице. Теперь, оставив Май-Манчан в стороне, я решил атаковать Ургу с северо-востока. Постараемся ночью незаметно подойти к центральным кварталам по руслу речки Селды.

И он склонился над картой, указывая направление.

Ночной бой. Барон появляется то в одном, то в другом месте.

— Отчего нет продвижения? — кричит он. — Атаковать пулеметы.

— Ваше превосходительство, — сказал подъехавший офицер, — китайцы успели приготовиться. Берега Селды и гребни холмов все в окопах.

Миронов с трудом узнал в офицере Гущина. Лоб его был перевязан окровавленной тряпкой. Он слез, почти свалился с коня, схватил протянутую ему бутылку, начал жадно пить.

— Атаковать! — кричал Унгерн. — Непрерывно атаковать! — И ударил тростью Гущина по спине. — Атаковать!

— Верхом пройти не удастся, ваше превосходительство, — сказал Гущин.

— Сотням спешиться! Атаковать!

Казаки в пешем строю лезли прямо на китайские пулеметы. Барон появлялся в самых опасных местах со своей монгольской тростью, бил по спинам солдат и офицеров.

— Атаковать! — кричал он. — Сколько у нас осталось пулеметов?

Увидев юного прапорщика с пулеметом, спросил:

— Сколько пулеметов?

— Два, ваше превосходительство.

— Как твоя фамилия?

— Козырев, ваше превосходительство.

— Эти два бесценных пулемета отданы под твое командование, Козырев. Береги их и себя, смотри, если ранят, повешу.

— Оправдаю доверие вашего пре-

восходительства, — радостно ответил Козырев.

Бой продолжался. Спустя некоторое время барон опять подъехал к пулеметному взводу. Козырев лежал на спине.

— Что с ним? — спросил барон.

— Пуля в животе, — ответил один из казаков.

Сидя в седле, барон посмотрел на окровавленный живот, на мгновенно посветлевшее лицо Козырева.

— По виду рана смертельная, — сказал барон, — вывезти его с поля боя в госпиталь. Может, все же уцелеет. Юн слишком. — И отъехал.

К утру китайцы были сбиты с позиций, казаки продвигались вперед.

— Китайская пехота отброшена к храмам монастыря Дехуре, — доложил подъехавший офицер.

— Мистическая вера никогда не обманывала меня, — говорил барон, глядя в бинокль. — Я уверен, китайцы в панике, готовятся к эвакуации. Атаковать!

К вечеру канонада усилилась.

— Отчего нет продвижения?! Где Резухин? — кричал барон. — Резухина ко мне.

Подъехал Резухин.

— Почему остановились атаки? — закричал барон. — Для победы хватит одной-двух атак.

— Ваше превосходительство, — сказал Резухин, — китайцы подтянули к месту прорыва свежие силы, в том числе и артиллерию. А наши резервы исчерпаны. Потери огромны. Триста человек убитыми и ранеными. Треть казаков.

— А офицеры? — закричал барон. — Офицеры отсиживаются позади!

— Ваше превосходительство, четверо из десяти офицеров остались лежать мертвыми на ургинских сопках, патроны на исходе, продовольствие тоже.

— А где монголы?

— Обещанное монгольскими князьями подкрепление не появилось.

— Что ж, отступать? Две-три атаки не хватает до победы. И отступать!

— Ваше превосходительство, — сказал Миронов, — сильно похолодало. Ночь обещает быть морозной, теплой одежды нет. Раненые умирают от холода.

— Тогда придется отступать. Будем отступать. Я оставлю небольшой отряд возле Урги для морального давления на китайцев, которые напуганы и психологически не способны удаляться от города далеко. Сам же с главными силами, увозя раненых, уйду к востоку, на берега Карумна, в те места, которые семь столетий назад стали колыбелью империи Чингисхана. Отказываться от своих планов я не собираюсь.

В своей юрте барон принимал тайных посланцев Богдо Гэгэна. Он говорил:

— Передайте Богдо Гэгэну, предводителю Монголии, я пришел в вашу страну, чтобы начать всемирное дело. Я сражаюсь против коммунистов, евреев и китайцев. За кровь и правду-истину. Я буддист, потому что эта религия учит подчинению младшего старшему. Я восстанавливаю чистую кровь народов, завоевавших мир. Пусть монголы помогут мне взять Сибирь. Я новый Чингисхан, я возвеличу Монголию и сделаю главной спасительницей мира от большевизма.

— Барон Иван, ты — бог войны, — сказал один из лам, — мы верим тебе, мы знаем, что ты с помощью духов можешь становиться невидимым, посылать на врагов панический страх.

— В наших пророчествах, — сказал другой лама, — национальный мессия должен прийти в годы жизни восьмого Богдо Гэгэна с севера.

— В пророчествах Бицигу Цадан Шулин, священного белого камня, — сказал третий лама, — сказано, что после великой смуты явится непобедимый белый батор, который спасет и возродит монгольского Хагана. Это пришествие должно произойти в год белой курицы. Год белой курицы приближается. Ты — белый генерал, это делает такое пророчество для нас, монголов, очень волнующим. Белый цвет — цвет Чингисхана.

— Ты так же рыжебород, как Чингис, — сказал первый лама.

— Ты состоишь в родстве с самим Цагаханом, — сказал второй лама. — Сам Цагахан послал тебя к нам.

— Кто это, Цагахан? — спросил Миронов, записывавший разговор.

— Это Николай II. Они верят в мое родство с ним и к тому же не знают, что государь уже мертв. Не надо разрушать их наивной веры.

— Будда проповедует мир и милосердие, — сказал первый лама.

— Будда щадит все живое, даже комаров, вшей и блох, — сказал второй лама. — Но слуга Будды — беспощадный Махагала, ты, белый батыр, — слуга Будды Махагала.

— Махагала, — наперебой заговорили ламы, — хранитель веры, устрашающий и беспощадный Махагала.

Ламы, поклонившись барону и пятясь, вышли из юрты.

— Кто такой Махагала, ваше превосходительство? — спросил Миронов.

— Махагала — это шестирукое божество. По-тибетски Срум, или Докхит, по-монгольски — Шаги Уса. Он изображается в диадеме из пяти черепов, с ожерельем из отрубленных голов, с палицей из человеческих костей в одной руке и с чашей из черепа — в другой. Вот оно. — Барон порылся в бумагах и показал литографию. — Подлинник — в монастыре Гудан. Когда мы возьмем Ургу, то обязательно посетим этот монастырь.

— Он жесток, — сказал Миронов.

— Да, он жесток. В жестокости есть печальная необходимость. Сам Будда допускает такую необходимость, взяв своим слугой божество Махагала. Побеждая злых духов, Махагала ест их мясо и пьет их кровь. Сам он не способен достичь нирваны. Он обречен вечно сражаться со всеми, кто препятствует распространению буддизма, причиняя зло ламам и мешая им совершать священные обряды. Я чувствую себя таким божеством. Я объявил войну китайцам, которые заставили отречься живого Будду, запретили богослужения в столичных монастырях и оскверняют храмы. Особенно меня волнует, что монголы называют меня белым генералом, который спасет их от белой курицы. Монголы очень чутки к цветовой символике. И к символике вообще. Богдо Гэгэн — символ власти над Монголией. Похитив этот символ, мы похитим у китайцев власть. Я нашел человека, который нам поможет. — Он обратился к вестовому: — Пусть войдет.

В юрту вошел плотный, коренастый парень.

— Монголы лазутчики посоветовали мне его. Это бурят Тубанов. Не правда ли, замечательный экземпляр? — сказал барон по-французски. — Посмотрите на его волчьи глаза и зубы-лопаты под толстыми губами — вздутыми, ярко-красными. Все в нем носит характер преступности и решительности, наглости и отваги. Это как раз то, что нам надо.

— Тубанов, — обратился барон к парню, — это мой адъютант, есаул Миронов.

Тубанов улыбнулся, показав широкую зубастую пасть.

— Есаул Миронов в этот раз пойдет с тобой в Ургу. Он отважен, но туповат. Ты вместе с ним проберешься в Зеленый дворец Богдо Гэгэна. Он тебе поможет. Надо вступить в переговоры с Богдо.

— О чем?

— План операции разработан в мельчайших деталях. Все готово, остается главное — добиться, чтобы сам Богдо Гэгэн согласился на похищение.

— Кто будет участвовать в похищении?

— Тубуты, — ответил барон. — Мне посоветовали опереться на тубутов. Так монголы называют тибетцев, живущих в Урге. Я ведь выделил большую сумму, — он вынул деньги. — Это первая часть, — сказал он Тубанову.

Тубанов взял деньги и пересчитал.

— Белый генерал, — сказал он, — из тубутов я подобрал шестьдесят человек самых отважных и сильных, умеющих владеть оружием и привыкших лазить по скалам у себя на родине.

Барон вынул новую пачку денег и передал Тубанову. Тубанов опять пересчитал, потом сложил все деньги вместе и начал пересчитывать заново.

— Ужасный авантюрист, — сказал барон по-французски. — Его знают в Урге как отчаянного парня с уголовными наклонностями. Это как раз то, что мне нужно.

Закончив пересчитывать деньги, Тубанов сказал:

— Белый генерал, только ради денег мы рисковать не стали бы. Мы, ламиты, во имя веры можем совершать чудеса храбрости. Мы ненавидим китайцев как своих притеснителей и насильников над Далай-ламой. Особенно воодушевляет нас мысль, что предстоит совершить дело национального свойства. Богдо — наш земляк.

Поклонившись, Тубанов ушел.

— Богдо страдает пристрастием к алкоголю, — сказал барон. — К тому же он любит женщин, — барон презрительно скривился. — Некоторые ламы называют его позором людей и богов. Его роль в управлении страной ничтожна. Но он глава религиозного клана, и своих он здорово держит в повиновении. Как бы я ни относился к Богдо лично, надо понимать его значение как общенационального символа. С Богдо в качестве заложника китайцы могут требовать многого, зная, что ради него монголы всегда пойдут на уступки. Пока Богдо в Урге, я не могу полностью положиться на свои монгольские отряды. Обязательное условие штурма — похищение Богдо Гэгэна.

Миронов с трудом поспевал за Тубановым, который довольно ловко спускался по горному склону. У подножия Тубанов, заметив усталость Миронова, сел передохнуть.

— Сразу за рекой — Зеленый дворец, — сказал он. — Там Богдо Гэгэн.

— Любые передвижения не останутся незамеченными. Приблизиться к реке под прикрытием деревьев мешают горные кручи. От дворца просматривается вся река, всадникам здесь нечего делать, а пешую вылазку китайцы отобьют без особых усилий.

— Нам помогут высшие силы, — сказал Тубанов. — Мы, как тибетские отшельники, способны делать свое тело невидимым. Далай-лама из Лхасы поддерживает нас.

Перед дворцом стояли китайские караулы с пулеметами.

— Обычно тут много монгольских паломников, — сказал Тубанов, — но теперь монголов не подпускают к дворцу. Нас пропустят как тибетских лам. Он что-то показал китайскому офицеру, и, действительно, их пропустили.

Мимо охраны они поднялись на второй этаж. Здесь Тубанов опять нечто показал слуге. Слуга, поклонившись, удалился.

— Этот человек тоже тибетец, — шепнул Тубанов. — Сейчас нас примет живой Будда.

Пришел слуга и позвал. Долго шли в сопровождении слуг комнатами и переходами, тесно заставленными разностильной мебелью. Всюду висели картины, стояли фарфоровые вазы и сервизы, европейские музыкальные инструменты. Вдоль стен тянулись витрины с безделушками, чучелами зверей, птиц, змей. Наконец впереди послышались граммофонные звуки французской кафешантанной песенки. Вошли в просторную комнату. За столом у играющего граммофона сидел, подперев щеку, лысеющий толстый человек. Это был живой Будда. Перед живым Буддой стояла откупоренная бутылка шампанского. По сторонам было множество бутылок, многие — пусты. Тубанов и Миронов поклонились.

— Ваше высокопреосвященство, — сказал Миронов, — мы хотели бы поговорить наедине.

— Хорошо. Я догадываюсь, кто вы. Выпейте шампанского. Это шампанское подарил мне мой брат Романов, русский царь. Что будет, когда в моих подвалах кончатся запасы шампанского, привезеного из Петербурга четыре года назад? Китайцы не снабжают меня шампанским. Они запретили мне ездить на русском консульском автомобиле.

— Ваше высокопреосвященство, — снова повторил Миронов, — нам надо поговорить наедине.

— Интимно? — засмеялся Богдо. Он был явно пьян. — Тогда пойдемте в интимную комнату.

По боковому переходу они вошли в небольшую комнату. Здесь в нескольких местах на столиках стояли граммофоны, лежали скрипки, трубы.

— У меня целая коллекция граммофонов и музыкальных инструментов, — сказал Богдо и, взяв одну из скрипок, заиграл вальс Штрауса.

На стенах висели неприличные рисунки. Заметив взгляд Миронова, Богдо засмеялся:

— Это сцены совокупления, все в китайском духе. Духовенству прежде запрещалось иметь связи с женщинами. Я, как и прежние Богдо Гэгэны, соблюдаю закон. Закон можно нарушать только ради подвига. Я вступаю в связь только с такими женщинами, в которых прозревает Мангис — злой дух. Плотские сожительства с ними — на самом деле титаническая борьба со злом.

— Ваше высокопреосвященство, — сказал Миронов, — генерал Ун-

герн просит вас согласиться на похищение. Вы будете унесены на святую гору Богдо Ул.

— Это одобрено Лхасой, ваше высокопреосвященство, — добавил Тубанов.

— Риск имеется значительный, — сказал Богдо после раздумий. — В случае провала я не смогу свалить вину на похитителей. Неудача грозит мне новым, более суровым заточением, а может, и смертью. Я уже едва не был отравлен китайским врачом, действующим по приказу Пекина.

— Ваше высокопреосвященство, — сказал Миронов, — китайцы готовятся к отступлению и намерены увезти вас как пленника с собой в Пекин.

— Там меня точно отравят. Хорошо, я согласен, пусть меня похитят вместе с женой Дондогулам. Мне позволено было жениться, потому что ламы признали ее воплощением Ехо-Догини — буддийского женского Божества.

Из интимной комнаты вышли в спальню с зеркальными стенами. Посреди стояло супружеское ложе — широкая двуспальная кровать под балдахином, на котором с внутренней стороны вверху тоже было зеркало. На кровати лежала красивая молодая монголка и лениво ела какие-то восточные сладости. Миронов и Тубанов поклонились ей. Она поклонилась в ответ и улыбнулась.

Богдо пошел проводить.

— Когда штурм? — спросил он

— После похищения вашего высокопреосвященства, — ответил Миронов.

— Будут стрелять из пушек. Люблю артиллерийскую стрельбу. Но стреляйте так, чтобы не попасть в мои дворцы. Ни в Желтый, ни в Зеленый. Особенно в Зеленый, здесь моя библиотека и сокровищница.

Прошли библиотеку с множеством томов и вошли в сокровищницу.

— Смотрите, — говорил Богдо, — это изваяние буддийских бурханов. Вот драгоценная шкатулка с корнями женьшеня, слитки золота и серебра, чудотворные оленьи рога, десятифунтовые глыбы янтаря, китайские изделия из слоновой кости, мешочки из золотых нитей, наполненные жемчугом, моржовые клыки с резьбой, индийские ткани, кораллы и нефритовые табакерки, необработанные алмазы, редкие меха. А вот посмотрите на коллекцию моих часов: карманные, настенные, настольные, напольные — двести семьдесят четыре штуки.

Часы вдруг начали одновременно звонить.

— Пять часов по пекинскому времени, — сказал Богдо, вынув свои карманные золотые часы. — Я плохо вижу, но звон возвещает мне время.

Поклонившись, Миронов и Тубанов распрощались.

— Понравился тебе живой Будда? — спросил барон Миронова.

— Коварный ветхий слепец. Но не вполне обычный человек.

— Мы похитим его. Нам поможет провидение.

Раннее утро. Еще не погасли ночные костры. Миронов стоял рядом с бароном и, как барон, смотрел в бинокль. Черные движущиеся точки показались на склоне.

— С ночи люди Тубанова укрылись в лесу на Богдо Уле, — сказал барон, — приближается решающий момент.

Группа лам подошла к воротам, караул пропустил их. Вдруг ламы по условному знаку Тубанова выхватили из-под одежды карабины. Охрану без единого выстрела обезоружили и связали. Вошедшие разделились. Одни заняли оборону возле дворца, другие вошли внутрь. Богдо Гэгэн с женой уже были готовы к побегу, тепло одеты. Их подхватили и понесли к берегу.

Барон ждал известий на Богдо Уле. Тибетец на взмыленной лошади подскакал и подал записку. Унгерн жадно схватил ее. В ней была одна фраза: «Я выхватил Богдо Гэгэна из дворца и унес на Богдо Ул».

— Теперь Урга наша, — радостно крикнул барон и добавил: — Тубанову я присваиваю чин хорунжего.

Весть о похощении Богдо быстро дошла до лагеря.

— Ура! — прокатилось по горе.

Барон сидел, склонившись над картой, когда вдруг раздался ужасный крик.

— Что там происходит? — поморщился барон.

— Видно, Сипайлов допрашивает арестованных, — сказал Миронов.

— Скажи, чтоб сейчас не допрашивал, — сказал барон. — Крики мешают мне сосредоточиться. Пусть Сипайлов зайдет.

Миронов вышел и вернулся с Сипайловым.

— Что ты такое делаешь?! — закричал на него барон. — Знаешь ведь, что я работаю и крики мешают мне сосредоточиться.

— Ваше превосходительство, угощал чайком вредный элемент, — усмехнувшись, ответил Сипайлов.

— Ты, Сипайлов, садист, — сказал барон. — Смерть есть нечто заурядное, чуть ли не пошлое в своей обыденности. А пытки ее романтизируют.

— Ваше превосходительство, без пыток нельзя добиться признания виновных.

— В жестокости есть печальная необходимость, — согласился барон.

— Ваше превосходительство, — сказал Сипайлов, — я хотел бы доложить о деле Чернова, коменданта обоза, поскольку вы велели мне разобраться.

— Докладывай!

— Чернов распорядился отравить тяжелораненых, которых везли в обозе.

— Это я сам ему велел отравить безнадежных, тех, кто все равно не вынес бы дальнейшего перехода.

— Ваше превосходительство, поговаривают, что с тяжелоранеными смертельную дозу яда получили все, имевшие при себе какие-либо ценности или деньги.

— Так ли это, выяснить! Если так, Чернова привести в лагерь. Допросить. Ты, есаул, поедешь, доложишь мне.

— Слушаюсь, ваше превосходительство.

— Выяснить! Чернов был прежде моим любимцем, как и Лоуренс. Деньги и золото всех губят.

— Говорят о подделке денежных документов по причине сладострастия, — сказал Сипайлов. — Тут замешана женщина.

— Какая женщина?

— Голубева. У Чернова якобы с этой женщиной роман.

— Голубева? Опять Голубева. Выяснить и доложить. Я чувствую в себе силу Махагалы, а значит, и справедливость Будды. При этом всякий, на кого обращается мой гнев, будь то дезертир, пьяница или тот же Чернов, становится врагом желтой религии, мешающим ее торжеству. И ты, Сипайлов, спутник Махагалы. Но я божество, слуга Будды, а ты и Бурдуковский со своими подручными — бесноватые кладбищенские демоны, жадные до крови и мяса. — И, вынув золоченую коробочку с кокаином, барон отсыпал на ладонь порошок, поднес его к ноздрям.

В расположении обоза первыми, кого увидел Миронов, были Голубева и Чернов. Остановившись за бараком, Миронов видел, как они обнимаются и целуются. Они не слишком стеснялись, и это зрелище собирало зрителей.

— Вот, ваше благородие, блядь, — сказал Миронову какой-то обозный казак. — Коменданта соблазняет ради сладкого пайка.

— Хорошо бы ее накрыть где-нибудь в сарае, — подхихикнул второй казак. — Ваше благородие, вот истинный крест, накрыть в сарае. Может, она и рада будет.

Оба были пьяны.

— Убирайтесь вон, — брезгливо ответил Миронов. — Узнает комендант, накажет вас.

В комендантской Миронов просматривал бумаги умерших.

— Где опись личного имущества, ценностей и денег, которые были у покойных? — спросил Миронов Чернова.

— Не было никаких денег и ценностей, — ответил Чернов, — это клевета. Это на меня клевещут.

Миронов долго просматривал бумаги, ничего не обнаружив.

Выйдя из комендантской, Миронов увидел Голубеву, которая прогуливалась неподалеку.

— Вы, есаул? — сказала она равнодушно.

— А вы, мадам, я вижу, времени не теряли.

— Уже рассказали?

— Рассказывать не надо, так видно. Вы уж совсем переселились в юрту к Чернову?

— Да, переселилась. Что в этом плохого? Разве мы плохая пара? Оба красивые, статные, — она засмеялась.

— А ваш муж?

— Этот лакей? — презрительно сказала Вера. — Он всегда был лаке-

ем, даже когда служил в Петербурге в Министерстве иностранных дел, был лакеем. Просто теперь явно видно. Вы не заметили?

— Я заметил, что человек он не слишком умный, но все-таки вы с ним венчались в церкви, по-христиански.

— Какие теперь венчания? Сам Колчак перед лицом всей Сибири открыто живет со своей невенчанной женой.

Вдруг позади послышался смех, и пьяный голос сказал:

— Ваше высокоблагородие, вслед на очереди мы.

Это опять были те обозные казаки.

— Убирайтесь! — крикнул Миронов.

Казаки засмеялись, а один из них крикнул Вере:

— Эй ты, блядь, мы тебя накроем в сарае!

Вера разрыдалась и убежала в комендантский барак. Казаки, обнявшись, с пьяной песней пошли прочь. Не прошло и минуты, как из комендантского барака выбежал разъяренный Чернов с револьвером в руке.

— Где подлецы? — яростно закричал он.

— Пошли туда, — Миронов указал направление.

— Дисциплина в обозе совершенно расшаталась. Ординарцы, схватить и расстрелять подлецов!

— Такое уж слишком, — сказал Миронов. — Такой приговор имеет право вынести лишь военно-полевой суд за соответствующие преступления.

— Оскорбление моей жены, — крикнул Чернов, — для меня высшее преступление, — и он с ординарцами побежал за казаками.

Миронов поспешил туда, однако впереди раздались выстрелы, и, когда Миронов подошел, оба казака лежали мертвые.

— Я вынужден буду доложить о происшествии в штабе, — сказал Миронов.

Барон был весьма занят. Когда вошел Миронов, он лишь мельком спросил:

— Что с Черновым? Подтвердилось насчет умертвления раненых ради денег?

— Нет, ваше превосходительство. Описи ценных бумаг и денег не обнаружены. Может быть, они уничтожены.

— Разберемся, — сказал барон. — Я пошлю туда Сипайлова.

— Ваше превосходительство, в обозе на моих глазах произошло отвратительное происшествие. Чернов расстрелял двух казаков.

— За дезертирство?

— Нет, за то, что они оскорбляли Голубеву.

— Расстрелял казаков за женщину? — закричал барон. — Вызвать Чернова в дивизию.

Чернов приехал под вечер и устроился в палатке у Миронова.

— Где барон? — спросил Чернов. — Я хочу говорить с бароном.

— Барон в отъезде. Все ж, Чернов, для вашей пользы я попросил бы сдать оружие.

— Нет, оружие не сдам, — нервно и агрессивно ответил Чернов. — Он вынул револьвер, обнажил шашку и положил их рядом с собой.

— Чернов, я понимаю ваши чувства и сочувствую вам, подождите, приедет барон. Он человек жестокий, но справедливый. Я замолвлю за вас слово. Будем надеяться, он решит в вашу пользу.

— Я люблю Веру и хочу на ней жениться, — нервно говорил Чернов.

— Но она жена другого, христианская религия запрещает двоеженство.

— Тогда я перейду в буддизм, — закричал Чернов.

— Ложитесь спать, Чернов, и надейтесь на лучшее. Я доложу Резухину, может, он разберется.

Едва Миронов вошел к Резухину, как тот закричал:

— Где Чернов?

— Я, ваше превосходительство, поместил его у себя в палатке.

— На лед эту сволочь!

— Господин генерал, все-таки надо дождаться приказа барона.

— Хорошо, отправлю конного к барону. У вашей палатки выставлю караул, а вы ждите здесь.

Ночью задремавшего в штабной юрте Миронова разбудил Бурдуковский.

— Барон приказал выпороть Чернова и сжечь живым.

— Но ведь Чернов офицер-дворянин. Даже если он виновен, его, по армейскому уставу, можно только расстрелять.

— Здесь, есаул, действуют по особому уставу, — ухмыльнулся Бурдуковский. — Барон приказал дать Чернову двести бамбуков. Я сам буду пороть. Пусть посидит в погребе у Сипайлова, дожидаясь своей участи.

Ночью горели гигантские костры. При их дрожащем свете у Унгерна состоялось военное совещание.

— Утром начинаем приступ, — сказал Унгерн.

— Ваше превосходительство, в дивизии все с нетерпением ждут приступа, — сказал Резухин. — Победа для нас — единственный шанс на спасение. Идти некуда. На севере — красные. В Маньчжурию не пропускают китайцы.

— Я тоже готовлюсь к смерти, — сказал барон. — При неудаче монголы разбегутся, а китайцы перебьют нас.

— Ваше превосходительство, — сказал начальник снабжения, — если это не сделают китайцы, то это сделает голод. В полках не осталось ни крошки муки, питаемся лишь мясом. Суточный паек — четыре фунта на человека. Запасы соли тоже подошли к концу.

— При таком рационе многие страдают выпадением прямой кишки, — сказал доктор. — Многие гибнут от холода, особенно старики и подростки, мобилизованные в Забайкалье. Бывалые бойцы забрали у них все теплые вещи. Возьмем Ургу — придется ампутировать сотни пальцев ног и рук.

— Жизнь только в Урге, — сказал барон. — Так и объявить в полках, я обещаю войскам на три дня, как Чингисхан, отдать город на разграбление, под страхом смерти запретив при этом переступать пороги храмов. На тебя, Резухин, возложена главная задача — выбить китайцев из Май-Манчана, сделать то, что не удалось в прошлый штурм.

— Ваше превосходительство, — сказал Резухин, — я польщен такой честью. Но конные атаки невозможны, а для пеших не хватает патронов. В дивизии на винтовку — не более десяти патронов.

— Ну и что ж, — сказал барон, — тогда в пешем строю пойдем с саблями. Пешая сабельная атака. Ты ворвешься в Май-Манчан через южные ворота. Наши силы двинутся с востока.

Горели костры. Оборванные, в лохмотьях, в износившейся обуви, казаки с горы разглядывали золоченые крыши дворцов и храмов Урги.

В Урге царило зловещее безлюдье. Магазины и лавки были закрыты. Ламы сидели по домам. Однако служба в православной церкви русского консульского поселка собрала много прихожан. Служил священник консульской церкви Парняков.

— Творения, с которых снято проклятие греха, образуют новую тварь. Всякая тварь создана прекрасно, но проклята вследствие грехопадения человека.

В этот момент в церковь вбежал, запыхавшись, один из прихожан.

— Простите, батюшка, отец Владимир, началось. Господа, штурм начался, и казаки уже в китайском квартале.

Издали доносился все усиливающийся грохот выстрелов.

— Ей, гляди, скоро аминь, — продолжал священник под нарастающие звуки выстрелов.

Бой шел на узких улицах. Заросшие бородами, в рваных полушубках, казаки дрались, свирепо матерясь. С плоских крыш в казаков летели гранаты и камни. Китайские ополченцы стреляли даже из луков. Башкирские и монгольские отряды с восточной стороны вступили в Май-Манчан — китайский квартал. Началась резня. Последним прибежищем китайцев и китайских ополченцев стали кумирни. Под защиту божества собрались сотни людей. Но молитвы не помогли. Казаки, башкиры и монголы взломали ворота. Когда барон появился на центральной площади китайского квартала, главный Май-Манчанский храм пылал.

— Я велел не трогать храмы! — крикнул Унгерн

— Ваше превосходительство, — ответил один из офицеров, — это в горячке боя невозможно, храмы деревянные, а люди слишком ожесточены.

— Ваше превосходительство, — доложил другой офицер, — освобождена тюрьма.

— Это главная цель моего похода, — сказал барон. — Тюрьма — символ насилия китайцев.

Барон поскакал к тюрьме. Миронов следовал за бароном.

— Военные действия закончены, — сказал барон, слезая у тюрьмы с коня. — Теперь будем наводить порядок. Я воскрес из мертвых, — добавил он, улыбнувшись. — Когда во время боя я сам поскакал в атаку, китайцы узнали меня и открыли по мне прицельный огонь.

Барон начал вытаскивать из одежды, шапки, сапог, конской сбруи пули и складывать их на ладонь. Присутствующие монголы с почтением и ужасом следили, как барон вытаскивает пули и складывает их на ладони.

— В седле, сидельных сумках, сбруе, халате, шапке, сапогах — семьдесят пуль, — сказал барон, — а я даже не ранен.

— Бог войны, — говорили почтительно монголы, — он чудесно заговорен от смерти.

В большом деревянном бараке, где содержались русские, лежало много трупов.

— Последние дни нас не кормили, — говорили освобожденные. — Нам запрещали разводить костры, многие умерли, остальные ждали смерти.

— Спаситель наш, Господи, возблагодари спасителя, — кланялись уцелевшие заключенные барону.

Повсюду над домами развевались трехцветные русские флаги. Навстречу барону вышла депутация с хлебом-солью. Старый отставной генерал торжественно сказал:

— Ваше превосходительство, господин барон Унгерн фон Штернберг, ваше чудесное появление здесь, на краю света, куда мы заброшены ужасами большевистской революции, кажется нам предвестием счастливых перемен. Грядет спасение России.

Среди депутации стоял и некий старик, явно семитского вида. Барон мрачно покосился на него и кивнул Сипайлову:

— Кто этот семит?

— Хозяин пекарни Маскович, — угодливо ухмыляясь, ответил Сипайлов.

— То-то я чувствую, что хлеб воняет чесноком, — сказал барон. — Много тут евреев?

— Хватает, ваше превосходительство. Мои люди составляют списки.

— Откуда они? Есаул, выяснить, как они здесь появились.

— Приехали из Сибири, — сказал Миронов. — В Сибири многие евреи служат в белой армии и занимают видные посты, вплоть до Омской и Читинской администрации у Колчака и Семенова.

— Слышал об этом, — ответил барон. — Такое положение считаю совершенно нетерпимым. При мне такого не будет. Надо запретить евреям вывешивать трехцветные флаги и вообще выражать патриотические чувства. Как бы они ни маскировались, для меня евреи не только виновники революции, но и движущая сила всеобщей нивелировки, которая погубила Запад. Необходима тотальная, постоянная борьба с еврейством.

— Ваше превосходительство, отыскать евреев будет нелегко, — сказал Сипайлов. — Еврейского квартала в Урге нет, рыскаем по всему городу: в русском поселке, также среди юрт и фанз. Но приложим усилия, ваше превосходительство.

— Надеюсь, удастся осуществить план действий относительно евреев, — сказал барон. — Даже ни семени не должно остаться, ни мужчин, ни женщин, — добавил он злобно. — Надо дать возможность русскому человеку потешить свою буйную натуру, — и барон улыбнулся.

Среди разграбленных китайских домов и лавок на улице лежали трупы китайцев и евреев, многие обезглавлены. Пьяные казаки в шелковых халатах поверх драных полушубков или шинелей врывались в еврейские дома, били, грабили. Монголы с удивлением и ужасом смотрели на происходящее.

— Почему саган урус — белые русские — убивают хора урус — черных русских? — спрашивали монголы у русских жителей.

Некоторые русские, сами подавленные происходящим, молчали. Другие же пытались защищать казаков:

— Евреи — это коммунисты, жиды, они хотят отобрать у кочевников их главное богатство — стада.

— Отобрать стада? — удивлялись

монголы. — Мы мирно жили и мирно торговали.

Казаки ворвались в дом хозяина пекарни Масковича, труп его был выброшен через окно. Под гогот и свист.

— Иди, Хаим, на воздух погулять.

— Что плохого сделал этот всем известный и всеми любимый старик? — спрашивали монголы.

В одном из домов, убив мужа, казаки пытались изнасиловать молодую жену. Но она бритвой успела перерезать себе горло. Тело ее за ноги, привязанные веревкой к седлу, протащили по всему городу и выбросили на свалку. Сипайлов как комендант города сам руководил погромом.

— Есаул, — сказал он Миронову, — вас барон назначил помощником коменданта. Но что-то вы невеселы. Нездоровы, что ли?

— Нездоров.

— Сочувствуете жидам, что ли?

— Нездоров, — повторил Миронов, глядя на улыбающуюся физиономию Сипайлова.

В доме убитого еврейского коммерсанта за шкафом нашли дрожащую от страха русскую девушку.

— С жидом жила, ты, проблядь! — закричал на нее Сипайлов.

— Это мой муж, — ответила плачущая девушка.

— Муж? Как тебя зовут?

— Дуня Рыбак. Я племянница атамана Семенова.

— Племянница атамана? — физиономия Сипайлова передернулась судорогой. — Отвезти ко мне, будешь у меня прислугой. — Он захихикал.

Девушку увели.

— Семенов хотел от меня избавиться, — сказал Сипайлов, потирая руки. — Расстрелял, если бы я не сбежал к барону. Теперь племянница всесильного диктатора Забайкалья у меня в наложницах. Буду наслаждаться, держа в объятиях его родственницу. Неплохая форма мести, хоть и извращенная, — захихикал он.

Миронов поспешил уйти.

На улице царила зловещая тишина.Однако из дома неподалеку от православной консульской церкви послышался душераздирающий крик, особенно кошмарный — после некоторой паузы. Миронов вошел в дом. Всюду трупы и лужи крови. Еврейская семья была зарублена. Двое казаков в шелковых халатах поверх рваных полушубков копались в комодах.

— Что вы ищете? — резко спросил Миронов.

— Жидовское золото, ваше благородие.

Неожиданно заплакал ребенок.

— Жиденка недорезали, — сказал казак и выхватил кинжал.

В маленькой соседней комнате рядом с люлькой младенца сидела нянька-монголка. Казак, войдя, наклонился над люлькой и замахнулся кинжалом, но нянька вдруг оттолкнула его и, схватив младенца, выбежала на улицу. Оба казака, матерясь, побежали следом. Но поскольку были пьяны и путались в награбленном, то грохнулись на лестнице один через другого.

В православной консульской церкви отец Владимир Парняков в облачении готовился к началу утренней службы, когда вбежала нянька-монголка с младенцем.

— Наен, наен, — говорила она, — спаси младенца. Крести его, наен, крести его сейчас.

Миронов вошел в церковь следом.

— Когда утренняя служба? — спросил Миронов.

— Через полчаса, господин офицер, — ответил священник, — сейчас у меня обряд крещения. Согласны ли вы быть крестным отцом?

— Надо жить по писанию, — ответил Миронов и кивнул головой.

Крестной матерью была нянька-монголка. Священник приступил к обряду крещения. Младенец оказался девочкой. По предложению Миронова ей дали христианское имя Вера. Обряд крещения подходил к концу, когда в церковь ворвались те два казака.

— Вот куда спрятали жиденка, — сказал один из казаков.

— Давай нам жиденка, — сказал второй.

— Ребенок уже христианский, — ответил священник, — он прошел обряд крещения.

— Христианин! — свирепо закричал казак. — Ах ты жидовский потаковник!

И вдруг казаки, схватив няньку-монголку, выволокли ее на паперть и там мгновенно зарубили.

— Дайте мне ребенка, — сказал

Миронов и взял ребенка на руки. — Идите за мной, отец.

Меж тем оба казака с окровавленными саблями вновь вошли в церковь.

— Я помощник коменданта города есаул Миронов, — сказал Миронов. — Немедленно покиньте православный храм.

— Ваше благородие, — сказал казак повыше, видно, заводила, — все жиды от мала до стара — окаянные антихристы, нельзя никак жиденка живым оставлять.

— Вон пошли, подлецы! — закричал Миронов.

Казаки торопливо ретировались. Миронов и священник вышли на паперть.

— Надо похоронить эту праведницу, — сказал отец Парняков, указав на труп монголки. — Я попрошу отвезти тело в монастырь. Девочку мы пока отдадим в приют для монгольских сирот, основанный нашей церковью.

Он взял у Миронова ребенка.

— Отец Владимир, — сказал Миронов, — сейчас не время для исповеди, но как жить нам, православным, совместно с этими душегубами в едином строю, в едином народе, в единой церкви? Как отделить себя от них? Возможно ли отделить? Через какой раскол?

— Граница тьмы и света проходит через сердца, — ответил священник. — Перед всем прочим надо отделить свое сердце и душу от тьмы.

— Возможно ли такое, когда кругом тьма? Можно ли заковать сатану в цепи и запереть его в бездну, как сказано в Апокалипсисе, если ныне господство сатаны — власть тьмы, воскреснут ли замученные, когда кругом нечестие, отец?

— Через нечестие Вавилона многие нынешние нечестия, — сказал отец Парняков. — Вавилон был скопищем людей, внутренне разделенных себялюбием, внешне сцепленных сообществом греха. Надо отделить себя сначала внутренне, а потом и внешне.

— Как отделить? Каков первый шаг?

— Вера, — сказал отец Парняков, — соблюдай заповеди, они просты.

— Они просты, отец, но легко ли исполнимы?

— И все же нет иного пути, кроме соблюдения заповедей, так говорит Господь.

— Есаул, — сказал барон, когда Миронов вошел в штаб, — на тебя поступила жалоба от казаков. Ты вместе со священником Парняковым покровительствовал жидам и спасал жидовского ребенка.

Барон сидел у стола в довольно грязной, захламленной комнате и ел из не слишком чистой тарелки монгольскую лапшу.

— Ваше превосходительство, — сказал Сипайлов, — нами установлено: священник консульской церкви Владимир Парняков — отец известного иркутского большевика.

— Отец Парняков, — сказал Миронов, — уважаемый в Урге человек как среди русских, так и среди монголов. С сыном у него нет никакой связи. Ребенок, о котором идет речь, — девочка крещеная.

— Вы не понимаете сути вопроса, есаул, — сказал барон. — Когда речь идет о евреях, тут важна не религия, а кровь. Это многие не понимают. С Парняковым выяснить все и решить, — обратился барон к Сипайлову.

— Решим, ваше превосходительство, — усмехнулся, как обычно, Сипайлов.

Во время вечерней службы отец Парняков говорил с амвона:

— Пока царство Божие будет оставаться на земле, в нем будут находиться и добрые, и злые. Окончательная победа добра над злом возможна лишь в вечной жизни. Но мы, обитатели земные, помнить должны постоянно о ценности благодатных дорог царства Божия.

— Есаул Миронов, — сказал ординарец, вошедший в церковь, — вас срочно вызывают в штаб.

— Кто вызывает? — спросил Миронов.

— Не знаю. Велено передать, ваше благородие.

— Я хотел бы дослушать проповедь.

— Сказали — срочно.

Погода была отвратительная. Быстро потемнело. Придя в штаб, Миронов никого не застал. Дверь была заперта.

— Где его превосходительство? — спросил Миронов у часового.

— Не могу знать, — ответил часовой.

Отец Владимир жил неподалеку от церкви, в консульском поселке. Надо было пройти одну короткую, но довольно узкую и кривую улицу. На повороте от стены отделилось несколько теней.

— Парняков, — окликнул кто-то.

Отец Владимир обернулся.

— Подыхай, жидовский покровитель, — сказал человек, лицо которого было укутано платком. И сильно ударил отца Владимира топором по голове. Очки в золоченой оправе упали в лужу крови.

Утром в штабе Миронов заговорил об отце Владимире.

— Ваше превосходительство, мне известно, что у определенных людей существует недоброе намерение в отношении священника Парнякова.

— Он умер, — коротко оборвал Миронова барон.

Пораженный известием, Миронов молчал.

— Пойдем, есаул, на крыльцо, — неожиданно мягко, по-отцовски сказал барон. — Ты не находишь, что в комнате душно? Ужасно потеплело.

Вышли на крыльцо, по крыше которого барабанил сильный дождь.

— Я хотел бы поговорить с тобой о страшном зле, каковым является еврейство, — сказал барон, — этот разлагающийся мировой паразит. Ты монархист, есаул?

— Да, ваше превосходительство.

— Тогда не понимаю твоих взглядов и твоих действий. Я тоже монархист, и мы должны сойтись в убеждении, что главным виновником революции являются горбатые носы, избранное племя, — он саракстически засмеялся. — Они проводят в жизнь философию своей религии: око за око. А принцип Талмуда предоставляет евреям план и средства их деятельности для разрушения наций и государств. Если мы откажемся от нашей беспощадной борьбы против еврейства, вывод будет один: революция восторжествует и культура падет под напором грубой жизни, грубой, жадной и невежественной черни, охваченной безумием революции и уничтожения, руководимой международным иудаизмом.

К штабу на автомобиле подъехал Сипайлов в сопровождении своего адъютанта Жданова.

— Ваше превосходительство, — отряхивая дождевые капли, весело доложил Сипайлов, — исчезнувших евреев, о которых я вам докладывал, обнаружили в доме монгольского князя Тактагуна. Дом пользуется неприкосновенностью, но мы намерены провести ночью стихийную народную акцию, — он засмеялся.

— Ты, есаул, примешь участие в этой акции, — сказал барон.

— Ваше превосходительство...

— Ты примешь участие, это тебе полезно, — жестко сказал барон, — и надеюсь, что эта беседа о евреях, которую мы вели с тобой под дождем, касаясь очень близко этого предмета, запомнится тебе. Так же мы должны карать не только евреев, но и падких на золото. В назидание иным, неустойчивым, Сипайлов, во время наказания Чернова выстроить всю дивизию. Пусть наблюдают порку и сожжение. Кстати, где госпожа Голубева? — спросил он Миронова.

— В обозе.

— Сипайлов, вызвать ее из обоза, поместить в юрту к японцам. Пошли своего адъютанта.

— Сделаем, ваше превосходительство...

Барон ушел назад в штаб.

— Как вы устроились, есаул? — обратился к Миронову Сипайлов. — Уже отпраздновали новоселье?

— Да, отпраздновал.

— Жаль, меня не пригласили, — усмехнулся Сипайлов.

— Я праздновал в узком кругу.

— Понимаю, только близкие друзья. Гущин и прочие, понимаю. Но я более широкая натура и приглашаю многих, даже тех, кто меня не слишком любит, — он засмеялся. — Придете? Я очень обижусь, если откажетесь. Будет очень весело и богато. Много женщин.

— Приду, — с трудом выдавил Миронов.

Ночью окружили дом монгольского князя.

— Выходи на крыльцо, жидовский покровитель! — кричали. — Мы знаем, ты прячешь жидов, выдай нам жидов.

Тактагун вышел на крыльцо и сказал:

— Да, у меня живут евреи. В Монголии законы гостеприимства священны. Я принимаю этих людей под свое покровительство, и отдавать их на верную смерть — для меня покрыть свое имя несмываемым позором.

— Выдай жидов, иначе пристрелим тебя, — кричали казаки и несколько раз выстрелили в воздух.

Тогда на крыльцо вышел один из евреев, бывший служащий русско-азиатского банка, и сказал:

— Князь, мы обречены и не хотим увлечь тебя за собой в могилу.

— Князь! — крикнул адъютант Сипайлова поручик Жданов. — Обещаем, что евреев просто передадут американскому консулу для отправки их в Китай. Даю честное слово офицера. Ждем пять минут. Чувства народа возбуждены. Выходите через задние двери во двор по одному.

Вскоре евреи по одному начали выходить. Их ждали сипайловские палачи и душили.

Утром всю дивизию выстроили у огромного столетнего дуба. Голого Чернова положили под дубом. Порол сам Бурдуковский. Вскоре все тело Чернова превратилось в кровавый лоскут.

— Видишь, — сказал шепотом Гущин Миронову, — я был прав — эта женщина погубила Чернова.

— Да, ты прав, — шепотом ответил Миронов.

— Она еще многих погубит. Красота ее дьявольская.

Чернова привязали голого к дубу, облили сложенный у подножия хворост бензином и подожгли. Из огня доносились стоны и проклятия. Потом они стихли. Люди начали расходиться. Миронов и Гущин ушли одними из первых.

Они долго бродили в степи. Оба были бледны.

— Дело, превзошедшее все прошлые жестокости барона, — сказал Гущин после молчания.

— Жестокостей слишком много, — ответил Миронов. — Трудно сказать, какое из них превосходит. Но сожжение человека на костре вызывает в памяти картины из гимназического учебника, где говорилось об ужасах инквизиции. Тем более что в роли Торквемады выступает современный культурный европеец, барон, белый генерал. Он считает себя воплощением божества Маргалы, буддийского бога, карающего врагов.

— Маргала тут ни при чем. Мне кажется, такое случилось из чисто патологического ненавистничества барона. Не исключено, что барону присущи гомосексуальные наклонности, и он страдает от этого, переживает разлад между собственным телом и духом панморализма. Страдает и ревнует. Это своеобразная форма ревности костлявого белобрысого урода к красивым людям, любящим друг друга. Впрочем, если Вера и любила Чернова, то по-дьявольски, губящей любовью.

— Я с тобой не согласен. Наверное, ты из ревности демонизируешь эту слабую запутавшуюся женщину.

Неожиданно появился барон. Он был в веселом настроении.

— Пойдемте, есаул, посмотрите на свою возлюбленную госпожу Голубеву.

— Ваше превосходительство, она вовсе не моя возлюбленная.

— Рассказывай, — усмехнулся барон. — Вы все юбочные угодники. Но теперь я поместил ее к японцам. После японского темперамента вам делать нечего.

В юрте у японцев было тесно от сидящих вокруг Веры Голубевой мужчин. Все японцы одинаково улыбались. Среди японцев был и сам генерал Судзуки, который тоже улыбался.

— Хорошая барышня, — говорил он, глядя на Веру, которая в японском кимоно обмахивалась веером.

— Эта русская девушка не уступит лучшей японской гейше, — говорил другой японец.

— Кушайте, русская барышня, — говорил один из японцев, улыбаясь, — это ананасные консервы из Формозы.

— Формоза? — смеялась Вера, погружая ложку в консервы. — Что такое Формоза?

— Формоза — это очень скучное место, где делают вкусные ананасные консервы, — улыбался японец. — Там нет таких красивых русских барышень. Формоза — по-китайски Тайвань.

— Кушайте, русская барышня, — говорил другой японец, — вот ургинские пряники, ургинское варенье. Тут,

в Монголии, хорошо, тут лучше, чем в Корее. В Корее всюду запах вонючего орехового масла, — он засмеялся.

— Русские барышни красивее филиппинских американок, — сказал один из японцев. — Филиппинские американки — скуластые, красноносые бабы.

— Мы поражены вашей красотой, мадам, — сказал по-французски Судзуки.

— Благодарю вас, вы очень любезны, — ответила Голубева, кокетливо щурясь.

— Ну, есаул, убедились в верности своей возлюбленной? — по-французски спросил Миронова барон, когда они вышли.

— Ваше превосходительство, она не моя возлюбленная, — снова ответил Миронов. — О ее неверности пусть заботится муж.

— Муж? — улыбнулся барон. — Именно муж. Вызовем мужа.

— Ваша жена ведет себя непристойно, — сказал по-французски барон Голубеву. — Она в юрте у японцев. Вы должны ее наказать.

— Как наказать, ваше превосходительство? — спросил запуганный Голубев, стоя перед бароном в нелепо сидевшем на нем солдатском мундире.

— Дайте ей пятьдесят бамбуков.

Голубев замер, опустив голову.

— Ты будешь наблюдать. Если муж плохо будет наказывать, повесить обоих, — сказал барон Миронову. — Понял? Идите.

Голубев шел, пошатываясь, держась руками за голову, потом остановился.

— Есаул, мы были с вами в хороших отношениях. Помогите мне, дайте револьвер, и я сейчас же застрелюсь.

— Бросьте говорить глупости, — ответил Миронов. — За эти ваши слова и меня барон повесит. Видите, вон идет делопроизводитель канцелярии Панков. Барон послал его следить за мной.

Привели Веру. Избивающий жену муж плакал. Миронов тоже с трудом сдерживал слезы. Вера выдержала наказание без стона и мольбы. Молча встала и, пошатываясь, пошла в поле.

— Вестовой, — сказал Миронов, потрясенный, — возьми даму под руку. — И обернулся к Голубеву: — Идите назад в казарму, я доложу барону.

Голубев поднял на Миронова глаза.

— Сегодня ночью я повешусь, — шепнул он Миронову как-то даже весело, заговорщически подмигивая.

— Панков, — сказал Миронов, — отвезите господина Голубева в госпиталь.

— Мне не было приказано, господин есаул.

— Отвезите, я вам приказываю, — сказал Миронов, — я доложу барону.

— Ваше приказание выполнено, — сказал Миронов, прилагая усилие, чтобы рука у козырька фуражки не дрожала.

— А что муж?

— Я отправил его в госпиталь, он нездоров.

— Рехнулся? Хорошо, — сказал барон и засмеялся явно истерическим смехом. Глаза его были воспалены. — Хорошо. Голубеву я назначаю сестрой милосердия к доктору Клингенбергу. Пусть старательным уходом за ранеными заглаживает свое преступление и пусть идет туда пешком.

— Ваше превосходительство, госпиталь находится под командованием Сипайлова.

— Я понимаю, о чем ты, есаул, — сказал барон. — Но страх перед наказанием спасет Голубеву от притязаний этого монстра.

Миронов вышел ободренный и, вопреки приказанию барона, отвез Веру в госпиталь на двуколке. Большую часть пути молчали. Вера сидела, сгорбившись, понурив голову.

— Ваш муж находится в том же госпитале, — сказал Миронов.

— Бог с ним, — ответила Вера.

— Вам его не жалко?

— Жалко. Мне всех жалко, и себя тоже.

В госпитале Миронов усадил Веру в передней и пошел искать доктора Клингенберга. Доктор был в перевязочной.

— Доктор, — сказал Миронов, поздоровавшись, — по приказанию барона я привез вам новую медсестру, госпожу Голубеву. Тут ее муж, между супругами сложные отноше-

ния. Я хотел бы его подготовить к встрече.

— Это теперь не нужно, — сказал доктор, — пойдемте.

Спустились в подвал, в полутемную комнатушку. На койке кто-то лежал, укрытый с головой простыней. Доктор откинул простыню, и Миронов увидел восковую голову Голубева с полуоткрытым ртом.

— Отчего он умер?

— Умер, — неопределенно ответил доктор.

— Яд?

— Он очень просил. Мы должны быть гуманными не только по отношению к несчастным животным, но и по отношению к несчастным людям.

— Госпожа Голубева находится в тяжелом состоянии. Не надо ей сейчас говорить о смерти мужа.

— Хорошо. Я велю унести труп, и ночью мы его похороним в общей могиле еще с несколькими умершими. Голубевой скажем, что муж отправлен в монастырскую больницу.

Войдя к Голубевой, Миронов сказал:

— Мадам, к сожалению, вашего мужа здесь нет, его отправили к монголам в монастырскую больницу.

— Тем лучше, — сказала Голубева.

— Мне пора, мадам, — сказал Миронов, — идите к доктору. Он человек хороший, он все вам объяснит и вам поможет.

Миронов кивнул и пошел к дверям.

— Есаул, — окликнула его Голубева, — подождите.

Миронов подошел.

— Господи, — сказала Голубева, — неужели так и умрешь, не повидавши счастья, неужели?

Она неожиданно обняла Миронова и, положив голову ему на грудь, заплакала. Не зная, что говорить, Миронов молча гладил ее по волосам, по вздрагивающим от рыдания плечам. Вдруг она спросила:

— Есаул, как вас зовут? Я забыла.

— Николай Васильевич.

— Николай Васильевич, Коля, приходите меня навещать. Мы с вами вместе так много перестрадали. А совместные страдания рождают истинную любовь.

Тут Миронов расчувствовался.

— Мадам...

Она перебивает:

— Коля, зовите меня Вера.

— Вера, уходите через границу в Маньчжурию. Тут вы пропадете. Мы все обречены, но вас жалко. Вы красивая, молодая. Берегите себя, рожайте детей. После нас в России нужны будут другие люди.

Вдруг нервы не выдержали, и Миронов опять, но теперь уже открыто, совершенно не по-мужски разрыдался.

— Я вам дам адрес к одному человеку, — сказал Миронов, наконец уняв рыдания. — Он вам поможет перейти границу. Вот вам деньги.

— Спасибо, Коля, я буду ждать вас.

— Меня вы не дождетесь. Ищите себе другого, не испорченного нашей жестокой жизнью. А барона, если можете, по-христиански простите.

— Барон мстит мне за свое уродство, — сказала Вера, — у него длинная шея с кадыком и сутулая спина, его не любят женщины.

— Не говори так, — испуганно оглянулся Миронов. — Тебя повесят или сожгут. И меня вместе с тобой за то, что не донес.

— Что ж, — сказала Вера, — тогда за наши страдания мы встретимся с тобой вместе в раю.

Вдруг, обняв за шею, сильно поцеловала Миронова в губы. Взволнованный, Миронов поспешил уйти.

Долго Миронов не мог заснуть в ту ночь. Ходил или сидел на койке, глядя в пространство.

— Неужели так и умру, не повидавши счастья? Какое оно такое? — повторял он слова Веры. — Есть счастье, да нет душевной силы искать его.

Заснул под утро. Утром разбудил дежурный офицер.

— Барон незамедлительно ждет вас, — сказал он.

— Военный совет? — спросил Миронов.

— Не знаю, барон ждет.

Миронов торопливо собрал бумаги.

Войдя к барону, Миронов, отдав честь, положил бумаги перед ним.

— Ваше превосходительство, вот последние сведения нашей агентуры.

Барон даже не взглянул на бумаги. Вид его был ужасен. Волосы всклокочены, лицо бледно. Либо он был пьян, либо принял большую дозу

кокаина. Он посмотрел на Миронова своими белыми неподвижными глазами и спросил тихо, почти шепотом:

— Ты, есаул, жене Голубева предлагал помощь для побега?

Миронов молчал.

— Да или нет? — опять тихо спросил барон.

— Да, — так же тихо ответил Миронов.

— Понимаешь ли ты, есаул, что это измена и я могу тебя повесить?

— Понимаю. Я действовал из чисто христианских побуждений.

— Ах вот оно что. Читали ли вы Заратустру, есаул? — почему-то на «вы» спросил барон.

— Нет, ваше превосходительство.

— А Сенеку?

— Тоже не читал.

Миронов не понимал, смеется ли над ним барон или говорит серьезно.

— Но Достоевского вы все-таки читали?

— Достоевского читал и очень люблю.

— А я Достоевского не люблю. Он пытается психологией подменить дух. Он враг духа, поэтому его представления о человеке ошибочны. Вы в этом сейчас убедитесь, есаул, — и, обратившись к дежурному офицеру, сказал:

— Пусть войдет.

Вошла Вера Голубева. Она была бледна, но спокойна.

— Он пытался меня соблазнить и предлагал помощь в побеге, — ровным голосом сказала она.

— По Достоевскому выходит, страдание облагораживает человека? — спросил Унгерн. — Так ли?

И, не дождавшись ответа, он поднял трость и изо всей силы ударил Миронова по голове. Потом еще и еще раз. Миронов потерял сознание.

Очнулся Миронов, оттого что кто-то поливал его лицо водой. Это был сам Унгерн, стоявший возле распростертого тела Миронова на коленях. Веры в юрте не было.

— Простите меня, есаул, — сказал Унгерн, — все мы люди грешные и слабые, но грехи эти в каждом проявляются по-разному, потому что люди разные. Есть упрямый бамбук, есть глупый подсолнух, есть несложная лебеда. Так же и люди, сударь мой, — барон помог Миронову подняться. — Что вы хотите выпить: рисовой водки, рому, коньяку?

— Нельзя ли смирновской водки, ваше превосходительство, и кислой капусты?

Принесли водку и капусту. Миронов и барон выпили.

— Идите в госпиталь к доктору Клингенбергу, он приведет вас в порядок. После обеда вы будете мне нужны. И давай, есаул, опять на «ты», — сказал барон, — забудем о случившемся. Женщины не стоят того, чтобы ради них истинные мужчины, воины, защитники России, ссорились между собой. Будем помнить о том, что нам предстоит спасти многострадальную Россию. Но это совсем другого рода страдания, это страдания духа, страдания расы. В первую очередь нам надо спасать дух России.

Барон лег на ковер и закрыл глаза. Дежурный офицер показал Миронову рукой, что пора уходить. Миронов еще не успел выйти, как вошла Вера Голубева и легла рядом с бароном.

В госпитале доктор перевязал Миронову голову и дал выпить порошок.

— У вас легкое сотрясение мозга, — сказал доктор.

— Доктор, любите ли вы Достоевского?

— Конечно, люблю, кроме «Идиота», где много утопии и отсутствует понимание жизни.

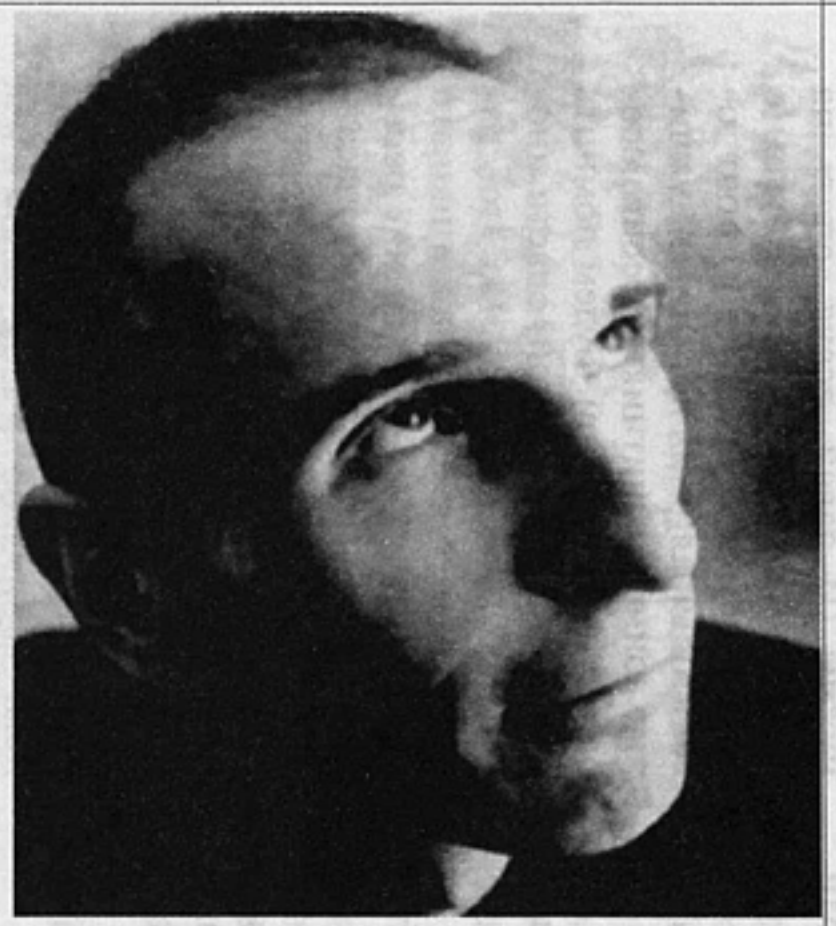
— Нет, Достоевский все-таки хорошо понимал жизнь, — сказал Миронов, морщась от головной боли. — Но я согласен с бароном, в одном Достоевский ошибался. Он слишком верил в облагораживающее влияние на человека страданий, особенно материальных, телесных. Конечно, я понимаю, Вера спасала свою жизнь после каким-то образом раскрывшегося нашего разговора или страха, что он раскроется. Однако не похож ли часто страдающий человек на укушенного оборотнем? Тот, кто укушен оборотнем, сам становится оборотнем и пьет чужую кровь.

— К слову, о крови, — сказал доктор. — Мне приказано увеличить количество коек в госпитале. Видно, крови предстоит литься широким потоком.

— Да, доктор, мы скоро выступаем на Сибирь.

Окончание следует

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО



ничего особенного

НИКОЛАЙ ХАРИТОНОВИЧ

ИСКУССТВО ЗАПЛЕТАЮЩЕЙСЯ МЫСЛИ

Петр Николаевич Мамонов — мощный старик. Он живет в деревне и ведет себя как король карликового государства. Изредка и не всем дает высочайшие аудиенции и всемилостивейше разрешает о них писать. Из этих публикаций мы узнаем, что он все-таки прост и человечен. Примерно раз в месяц выходит в народ — играть спектакль. Верноподданные встречают Петра Первого и Последнего счастливыми возгласами «Петя, покажи палец!» и преподносят дары: кто банальные цветочки, а кто другие пахучие штуки — грязные носки. Растроганный Мамонов в последнем случае непременно осенит подносителя кулаком в челюсть. Он строг, но справедлив. Меньше надо выделываться.

В дни спектаклей Театр имени Станиславского становится похож на московскую рок-лабораторию пятнадцати-двадцатилетней давности. Публика отрывается как в последний раз. Однако если бывшие коллеги по московской и питерской рок-тусовкам давно стали признанными мэтрами (и дай им Бог здоровья), то Мамонова до сих пор относят к авангарду и андерграунду. Какое постыдное заблуждение! Но Сам его убедительно развенчивает: «Андерграунд — это когда ты играешь под сценой, как мудлон, а аппергграунд — это когда ты на сцене, как нормальный пацан, сечешь?»

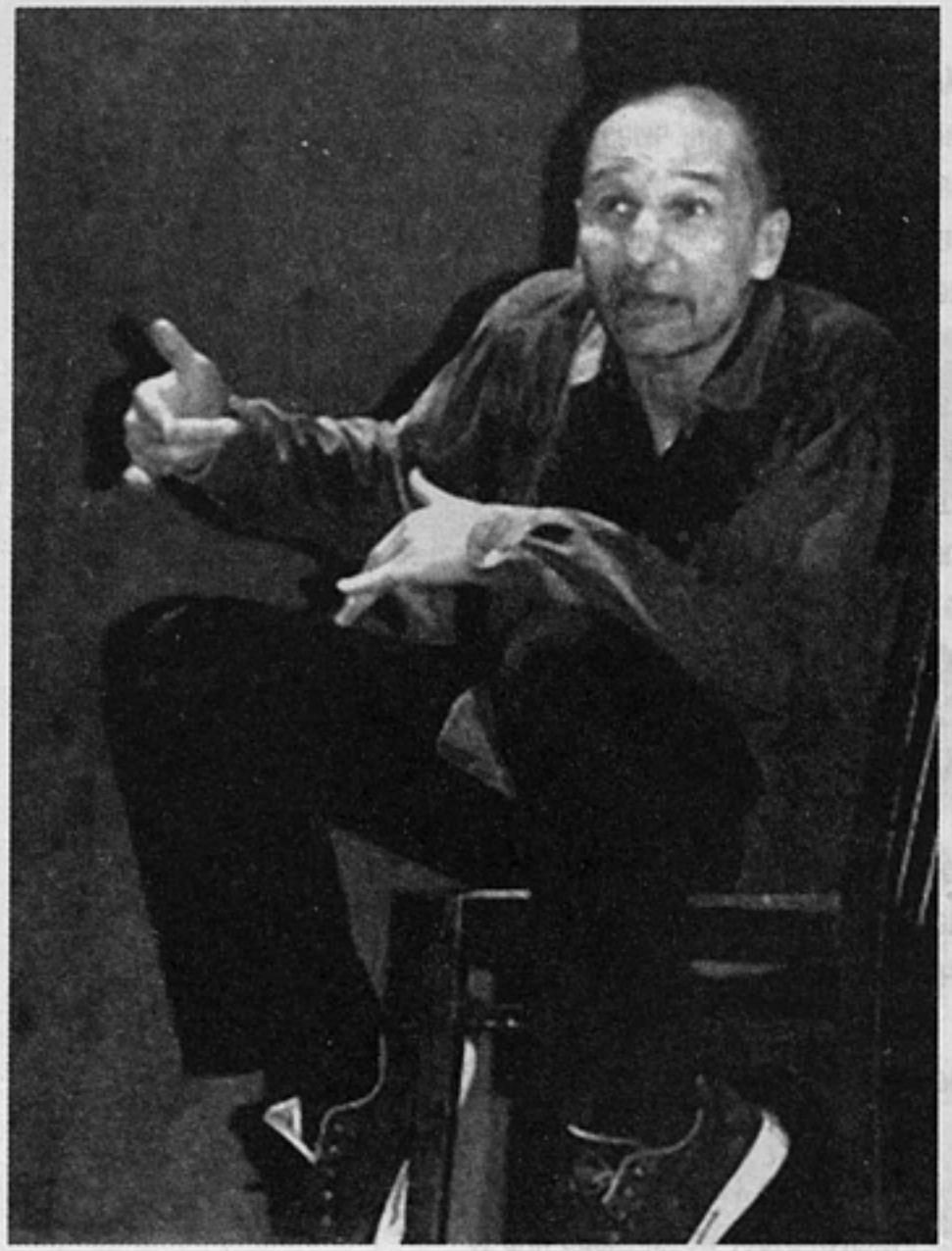
Первое знакомство со своеобразным творческим языком Мамонова очень удивляет. Нарочитую бессвязицу слов, звуков и жестов нелегко разложить на составляющие. Непросто вычленить зерно смысла из его текстов, сложно подогнать под какую бы то ни было логическую схему его представления. С трудом находятся даже определения, кроме самых общих, вроде перформанса. Его творчество надо оценивать целиком: это создание Петром Николаевичем Мамоновым образа Петра Николаевича Мамонова. «Мне вот говорят: «Что это вы на сцене? Это что, пародия или гротеск? А ничего это! Это я сам такой! Не актер, не поэт, не музыкант, а просто человек. А может, и часть чего-то единого и цельного, кто знает?»

Тут Мамонов немного лукавит. Вовсе он не такой, точнее, не совсем такой. То, что он говорит в интервью, вписывается в его жизнетворчество, эти интервью — часть искусства заплетающейся мысли. Часто не поймешь, когда он говорит правду, а когда — заумную дурку, то есть тоже правду, но другую — хитрющую.

Кого-то оттолкнет, что певец и гитарист едва поет и коряво играет на гитаре. Но ошибочно причислять его к динозаврам русского рока, для коих бормотание и немузыкальные крики являлись нормой (и, увы, для многих до сих пор являются, даже для новых андерграундных героев). Мамонов и в середине 80-х резко отличался от коллег по рок-цеху и песенным материалом, и сценическим образом, и самим подходом к творчеству.

Рок-музыкой Мамонов интересовался еще в школе, где играл на гитаре в рок-группе «Экспресс». Но в то время все интересовались рок-музыкой в школе и все играли на гитаре в группе «Экспресс». Серьезно связывать свою жизнь с музыкой Мамонов не собирался. «Я просто жил, пил, дрался, гулял, с девчонками женился-разводился, работал в типографии, был грузчиком, спекулянтом, хипповал и только в двадцать семь лет начал осознанную жизнь.

В тяжкий момент взялся за гитару — хотел сделать что-то вроде «Виноградной косточки» Окуджавы. Но вышло: белое вино — белая



горячка — первая песня, очень простая, под названием «Красный Черт». Стихи выглядят так, как будто человек впервые догадался о существовании рифм и ритма.

Ночью мне поет Кобзон,
Не пойму, где я, где он.
Ночью я совсем не сплю,
Ночью я бухать люблю.

Однако Артем Троицкий, один из первых слушателей песни, сразу понял, где Кобзон, а где Мамонов. Он пришел в восторг и произнес эпохальную фразу: «Все, Петя, будешь главный!»

И Мамонов стал главным. Вокруг него собрались видные рок-персоны Москвы и Ленинграда, Александр Липницкий (школьный товарищ Мамонова) и Сергей «Африка» Бугаев. Выбранное название «Звуки Му» по легенде есть сокращенное «звуки московских улиц». Каждому тут же вспомнится великий мюзикл «Звуки музыки». Название в любом случае очень удачное.

Первый концерт состоялся в феврале 1984 года в школе, где играл когда-то «Экспресс». Это был небольшой рок-фестиваль, в котором приняли участие «Браво», Василий Шумов, Сергей Рыженко и другие именитые музыканты. В «Звуках» играть тогда никто еще не умел, но никому не известную группу заметили благодаря колоритности лидера. О группе начали говорить. А группа перестала выступать на продолжительное время.

К 1988 году наконец сформировался постоянный состав «Звуков Му» — и не простой, а золотой. В группе появился превосходный клавишник и аранжировщик Пабло Менгес (в миру — Павел Хотин), лидер-гитаристом стал брат Мамонова Алексей Бортничук. Первый альбом под названием «Простые вещи» был записан на даче Липницкого Василием Шумовым, другом и соратником Мамонова с его первых творческих шагов. Группа к тому времени отлично сыгралась, нашла звучание, как нельзя лучше соответствовавшее образу лидера — четкие барабанные партии, соло-гитара в стиле «удолбанный Роберт Фрипп», пространно-изысканные клавиши, — создалась картина, одновременно простая и замороченная, как и все мамоновское творчество.

Из альбома можно почерпнуть следующие простые вещи: а) Мамонов — самый плохой, он хуже тебя, он гадость, он дрянь, но зато он умеет летать, б) зачем-то он целовал куклу из картона, в) детство — светлая пора, поскольку в детстве можно чесать себя как и где вздумается, г) источник заразы — это не муха, а ты.

В этом безумии, безусловно, есть система. Нетрудно догадаться, что «все очень просто, в сказке обман» или что «рок-н-ролл мертв». А ты поди додумайся, что «у каждой бабы есть свои люляки». Спонтанность мыслеизъявлений сумасшедшего строго продумана. Мне рассказывали, как однажды Мамонова спросили перед концертом, сколько он будет длиться. Мамонов помычал, посипел и сказал глухим голосом: «Ну, минуты сорок две». И точно — он играл ровно сорок две минуты, а не сорок одну или сорок три.

Запись следующего альбома была начата в том же 1988 году, но так и не была доведена до конца. Говорят, просто руки не дошли. Но это не помешало ему увидеть свет, и не в качестве бутлега. Сырой, записанный и сведенный против всех правил, «Крым» — любимый альбом самого Мамонова.

Ощущение сумятицы в музыке и в словах песен их «Крыма» сильнейшее. Вот одноименная песня: звучит попытка оформить мысль в предложение: «Стою в будке слишком... мокро жаркий весь... весь в будке слишком... мокрый... в... Крым... мрык... рымк!» А вот наконец находятся искомые слова: «*Денег*! Вышли мне *денег*!» Слова, словечки, словища — что ими кому толком объяснишь. Куда понятнее, когда ощущения выражаются бессвязным шепотом, воплями и странными гортанными звуками.

Настоящий шедевр этого альбома — «Гадопятикна», абсолютно бредовая песня с минимумом сложившегося текста, да и то какого!

От бизоньих глаз
Темнота зажглась
Единый рупь
Не разнимут двое
А в моем дому
Завелось такое!
Гадопятикна...

Не все замечают соль песни — перед нами перевертыш стихотворения Цветаевой «Вот опять окно...». Мамонов совсем не так глуп, как хочет казаться. В его текстах масса словесных «сэмплов», взятых отовсюду, где только можно встретить буковки — от классики до «Книги о вкусной и здоровой пище». И нельзя доверяться впечатлению, которое он сам же искусно создает, будто он творит так, как будто, кроме него, в искусстве вообще никого нет. Неспроста в дальнейшем так легко будут «омамониваться» Гоголь, Чехов и Бродский.

Популярность «Звуков» все растет, и они начинают выезжать на гастроли за рубеж. Их услышал великий Брайан Ино и записал их английскую пластинку Zvuki Mu. А уж великий Брайан Ино с кем попало не работает.

В 1991 году «золотой состав» неожиданно для всех самораспускается. Но под именем «Звуки Му» будет сделано еще несколько альбомов, последний из которых, «Шоколадный Пушкин», записанный Мамоновым вообще в одиночку, вышел совсем недавно. Все альбомы интересные, но чем дальше, тем более загадочные и менее пригодные для прослушивания. Мамонов позволяет себе вещи совершенно невозможные — так, например, «Жизнь амфибий» записана предельно грязно, «чтобы сохранить звук в натуре», как пояснено на вкладыше. На «Шкуре неубитого» можно встретить уже совершенно невероятные шумовые записи. Вероятно, Мамонов занят сейчас поиском первоосновы звука. В этих поисках он дошел до предельного минимализма — еще один малейший шажок, и это будет уже не музыка.

Нынешние интересы Мамонова лежат в театральной сфере. В театр он пришел тогда, когда, по его мнению, «группа изжила себя как идея». «Просто пришли два парня. Говорят, давай делать вместе спектакль. И что? Ничего».

Сыграв в двух спектаклях — «Лысый брюнет» и «Полковнику никто не пишет», — сделал самостоятельный, нашумевший «Есть ли жизнь на Марсе?» — винегрет из Чехова, Ионеско, Рубинштейна и, конечно же, Мамонова. Все роли, разумеется, сыграл он один. В этом спектакле есть все лучшее, что было в эксцентрических театрализованных концертах «Звуков». Жизнь на Марсе все-таки есть, ура!

Хорошо сейчас Мамонову в деревне. Живет себе, музыку слушает, книжки читает, новые проекты задумывает. Вот как прогнозирует свое будущее: «В старости, наверное, буду делать что-то литературное. Хотя хотелось бы в золотом костюмчике выйти снова на сцену, вместе с тридцатью девочками… Петр Николаевич потихоньку королем, а девочки ножками — опа!»

Мамонов один у нас такой. За уникальность того, что он делает, ему прощается очень многое — и невнимание к зрителю, и неудобоваримость как элемент многих его сочинений. Его надо беречь. Он — наше шоколадное все.

СЕРГЕЙ СИНЯКОВ

НОСТАЛЬГИЯ ПО ПОМОЙКЕ

«НАСЛЕДНИК», РЕЖИССЕР ВЛАДИМИР ЛЮБОМУДРОВ

Про подобные фильмы говорят: «Сейчас таких не делают». Делают, как выясняется. «Наследник» — картина свежая, 2001 года — но ощущение, что снята она году эдак в 89-м, не покидает от титров до титров. Кино за редчайшим исключением тогда производилось дешевое и сердитое и развивалось в двух направлениях: подробный анализ чернухи современности в лице путан и бандитов или разоблачительные фильмы про жуткие сумерки советского прошлого. Если в кадре появлялись, скажем, церковные купола, то можно было практически не сомневаться, что минут через пять вам непременно покажут голую бабу. Особенно удавались режиссерам иллюстрации красивой жизни нуворишей, детали которой (длинные сигареты, кнопочные телефонные аппараты и прочие ананасы в шампанском) воспроизводились с какой-то маниакальной дотошностью. Играли в фильмах несчастные советские актеры старой школы, которых безденежье лишило не только гордости, но, кажется, и элементарного профессионализма. Неудивительно, что за этим кратким периодом эротических буйств и духовных оргий последовал тяжелейший кризис, едва не погубивший отечественное кино как таковое.

Кино, однако, потихоньку возродилось, и вместе с качественными лентами на поверхность всплыл ржавый, облепленный мусором и водорослями скелет старого доброго перестроечного трэша. В «Наследнике» для странных любителей ностальгировать по помойке есть все, чтобы прослезиться.

Сюжет (директор банка, бывший функционер, хранящий исчезнувшее золото партии и ударившийся в совесть, передает дело сыну, некогда оставленному) укреплен сильной религиозной метафорой. Директор (Александр Пороховщиков) финансирует реставрацию храма, который сам, будучи секретарем обкома, в советское время разнес на кирпичи для строительства. И тут, конечно, без голых баб никуда. Сначала молодой герой увидит свою любовь, волоокую дочь священника. А потом с ней, с любовью, въедет в церковь на джипе под бухающее на все село диско (деталь: песенку эту исполняла попгруппа Army of Lovers, название переводится как «Распятие») и попробует взять деву силой. В финале юный подонок, позабыв наставление убитого отца, задумает построить на церковных землях игорный рай типа Лас-Вегаса, за что в храме

опять-таки (где же еще) будет убит благообразным священником (актер Романов, главный батюшка кооперативного кино) из двустволки. Священник потом соберет вещички, сядет на велик и поедет искать другой приход.

Такого рода переборов в «Наследнике» множество, чем он, собственно, и ценен. Призванный быть неимоверно роскошным, особняк миллионера сильно напоминает корпус лишенного государственных дотаций ПТУ в глухой провинции (благодарность какому-то техническому училищу, кстати, присутствует и в титрах), а внутренняя планировка начинается запросто со спальни (у миллионеров свои причуды). В спальне, на безразмерном ложе, утыканном сотней свечей, дни напролет валяется молодая жена директора. Жена раскладывает пасьянсы, меняет прозрачные сорочки, литрами пьет горькую, демонически смеется и соблазняет окрестную живность. В кабинете заместителя директора, бывшего кагэбэшника, вместо логичного Феликса Эдмундовича висит портрет ни в чем не повинного французского ученого Рентгена. «Вы знаете, почему у меня на стене Рентген? Потому что я вижу всех насквозь». Веские размышления о духовности и власти (на просмотре в особо чувствительных местах один жизнелюбивый критик заходился в приступах гомерического хохота) чередуются с криминальными разборками и устранением конкурентов. Последний конкурент погибает на заминированном катере, и взрыв (цивильно устроенный хитрым оператором за кустиками на берегу) по мощности и зрелищности равен эффекту от брошенной в костер цистерны с бензином.

В общем, «Наследник» принадлежит к тому ряду картин, писать о которых — ни с чем не сравнимое наслаждение. В то время как ощущения по ходу просмотра куда более сложные. Представьте, что с вами совершают насильственный половой акт под чрезвычайно настойчивый перезвон церковных колоколов. Как справедливо учат психологи, остается расслабиться и попробовать получить что-то вроде удовольствия.

ИГОРЬ МАНЦОВ

НЕСКОЛЬКО РАДИКАЛЬНЫХ СПОСОБОВ БОРЬБЫ С БЮРОКРАТИЕЙ

Бюрократия (от франц. bureau — бюро, канцелярия и греч. krбtos — сила, власть, господство) — букв. господство канцелярии.

Канцелярия (от позднелат. cancellarius — письмоводитель) — отдел учреждения, ведающий его служебной перепиской, делопроизводством.

Из словарей

«Андрей Рублев»

Во второй половине 60-х окончательно сформировалась идея передела власти. Интеллигенция все более ясно ощущала: недодали. Я уже писал об этом, повторяться не стану. Рассмотрим, однако, каким образом подцензурная интеллигенция публиковала (в смысле выносила из избы на публику) заветные идеи.

Было два фильма: «Андрей Рублев» и «Бриллиантовая рука». Кажется, оба завершены к 69-му. Для первого характерны жесткая монологическая структура и требовательная учительская интонация. Вот ты — неграмотный и запуганный второгодник — стоишь у доски. Тебе стыдно. Учитель в лайковых перчатках непреклонен. Нет, бить по лицу не станет: охота была мараться! Но лучше бы бил.

Вещун учитель излагает концепцию, в смысле аллегорию. Вечно пьяному народу противостоит неизменно талантливая интеллигенция. Грамотно пишет и бесподобно рисует. Однако в социальной иерархии советской страны стоит ничуть не выше пьяного народа с оглоблей. Словом, нешуточные страсти по Андрею.

Итак, монолог и жесткая ролевая установка: я учитель, ты дурак. Рискуя вызвать непреходящий гнев культурной общественности, все же замечу: все пластические идеи «Рублева», мягко говоря, поза-

«Бриллиантовая рука»

имствованы. Куросава, Антониони, Бунюэль, Вайда, далее везде. Все же остальное — обанкротившийся литературный дискурс. Что, какие силы реально работают в этом фильме? Это именно литературные ресурсы. Ключевые персонажи то и дело произносят напыщенные монологи, обращенные не иначе как к Богу. Впрочем, Бог этот — социального происхождения. Имя ему — земная власть, что на деле как бы и не Бог, а нечто прямо противоположное. Никакого иного взаимодействия между персонажами, зрителем, автором нет.

По сути, художественная структура «Рублева» представляет собой некое подметное *письмо*. Оно же прошение. Оно же мольба. А в некотором роде — донос. Звучит примерно так: эй вы там, наверху (ну да, конечно, напоминает Алду Пугачеву, звезду и примадонну), мы заслуживаем лучшей участи, нежели прозябание на среднестатистическом уровне «чуть выше совкового». Мы, звезды, мы, художники, обращаемся к вам без посредников, напрямую...

Напрямую — значит, наплевав на законы художественной формы. Напрямую — значит, набор художественно не обеспеченных риторических фигур, по сути, идеологем. Драматургии — ноль. Характеров — ноль. Возможностей для отождествления себя с героями — ноль целых пять десятых для тех зрителей, которые испытали душевный кризис, сходный с авторским.

Конечно, «Бриллиантовая рука» рассказывает и об этом тоже! «Бриллиантовая рука» — энциклопедия советской жизни, картина эпического размаха. «Бриллиантовая рука» осуществлена в режиме диалога. В 70-е годы этот фильм был моим любимым произведением экранного искусства. Внутри него бесподобно легко дышалось. Даже ребенку было понятно: авторы уважают зрителя, авторы разговаривают с ним на равных.

Идея передела власти, тема нового социального порядка едва ли не основной мотив «Бриллиантовой руки», однако Гайдай и его соавторы представили все возможные точки зрения, дали высказаться всем игрокам на социальном поле, всем группам и подгруппам общества, а не только лишь себе любимым, как то имеет место в случае «Рублева». Детальный разбор картины — дело будущего. Приведу пару частных примеров.

Скажем, сюжетная линия теневиков, мечтающих о перераспределении финансов и в конечном счете властных полномочий, прочерче-

на так, что зритель сохраняет свободу самоопределения по отношению к ним. Безупречно хорош, обаятелен Андрей Миронов, одно слово: Артист! А как танцует, двигается, поет, шевелит мышцей лица!! Нет, безусловно, этот заслуживает отдельной жизни. Помните, Миронов на подиуме: «Брюки превращаются, превращаются брюки... в элегантные шорты...» Такого хочется вознести не на подиум — на пьедестал, в заоблачную высь.

Однако с фингалом под глазом, с перекошенной мордой лица после конкретной разборки с партнером по теневому бизнесу Миронов далеко не так хорош, здесь актеру предписано играть легкое подончество. Не в пользу обаяшки говорит и сотрудничество с персонажем Анатолия Папанова, дебилом и дегенератом. А чего стоит их общий начальник, теневик из теневиков по прозвищу Шеф? Да практически ничего не стоит, негерой, слабачок, негативная загадка экрана.

Но вот — противостоящие социальные силы. Горбунков (Юрий Никулин), славная советская милиция, упертая активистка (Нонна Мордюкова), отвратительные двурушники-соседи... Патологический плебс, не имеющий ни воли, ни таланта, ни интеллектуального ресурса управлять огромным государством. Только гонор, только советская гордость да вполне оформившаяся зависть к тем, кто умеет красиво жить, эффектно себя подать (управдом: «Наши люди в булочную на такси не ездят!»).

Горбунков — типичный лох. Прячет боевое оружие в авоську, проваливает ситуацию на каждом шагу, совершая непростительные ошибки. Горбунков — почти святой. Добрый, ответственный, честный, надежный (когда не вполне идиот). Внимательного зрителя бросает то в жар, то в холод. Горбунков прекрасен и ужасен одновременно. Равно как и его антипод Геша (А.Миронов).

Пролетарий и артист, раб и господин, лох из лохов и богема из богемы, наконец, совок и эстет. Безжалостно разоблачая и высмеивая обе стороны жестокого социального конфликта, Гайдай как подлинно демократичный художник дает голос и тем, и другим. Он дает шанс состояться и одной, и другой социальной правде. Тарковский, простите, тоталитарен. В конечном счете некоторые его художественные жесты попросту *оскорбительны* для представителей иной социальной страты.

«Бриллиантовая рука»

Хочу заметить, мои претензии к «Рублеву» и другим картинам имеют мало общего с претензиями, положим, Александра Солженицына или Ильи Глазунова. Там — разборки звезды со звездою, статусные люди всегда сражаются на территории Прошлого. Мои же кавалерийские наскоки имеют своей целью Будущее. Мне всего лишь хотелось бы скорректировать вектор развития отечественного кино, чтобы обеспечить возможность существования на его территории представителей социальных групп, ныне в нем не представленных, безответственно вытесненных в резервацию.

В текстах последнего времени я не случайно столь часто оперирую оппозицией «грамотные — неграмотные». Кстати, боюсь, многие неправильно меня понимают.

«Грамотные» — те, кто нескончаемо длит свой занудливый монолог *как по писаному*. Те, кто, выдавая свои групповые амбиции за общечеловеческие ценности, качая права и не замечая никого другого, строчат письмо за письмом, донос за доносом, а затем с гордым видом победителей обнародуют их в социокультурном пространстве.

Диалог подразумевает обмен эмоциями, жест, интонацию, поворот головы, упавший на лицо локон, блеск глаз, жар тела и тому подобные человеческие проявления. Письмо же не антропоморфно, в письменную речь эмоции, чувственность, телесность, ракурс и прочие маргинальные детали едва вмещаются. Контора пишет, канцелярия оформляет текущую документацию: в российском кино, отравленном заразой, бациллой так называемого «авторства», не смолкает монотонное гудение. Чтобы все услышали, все поняли про авторские социальные права, необходимо без устали, без умолку долдонить одно и то же, одно и то же, одно и то же. Пересмотрите «Рублева», его единственная реальная эмоция — глухая, звериная тоска по несбывшемуся заветному.

В качестве иллюстрации — два выразительных эпизода из воспоминаний Александра Гордона об Андрее Тарковском.

«— Кого, кроме Параджанова, в нашем кино можно назвать хорошим режиссером?

— А хорошие режиссеры у нас есть? — ироническим вопросом ответил Андрей.

— Конечно. Как же нет!

— Ну назови!

[...]

...Он на какое-то время замолчал, но потом задумчиво продолжил:

— Конечно, хорошие режиссеры есть — Иоселиани, Параджанов и те, о которых ты говоришь. Если хочешь, есть, наверное, и другие. Уверяю тебя, их не очень много. Но я говорю о режиссерах не просто хороших, а о профессионалах, которым дадут снимать фильмы на Западе. Это я и Андрон Кончаловский, а больше никого нет»[1].

А я вам что говорю? Вот оно, заветное! Вот за ради чего городили махину, «Рублева», вот они, страсти-мордасти по Андрею! Тоже мне *страдальцы*.

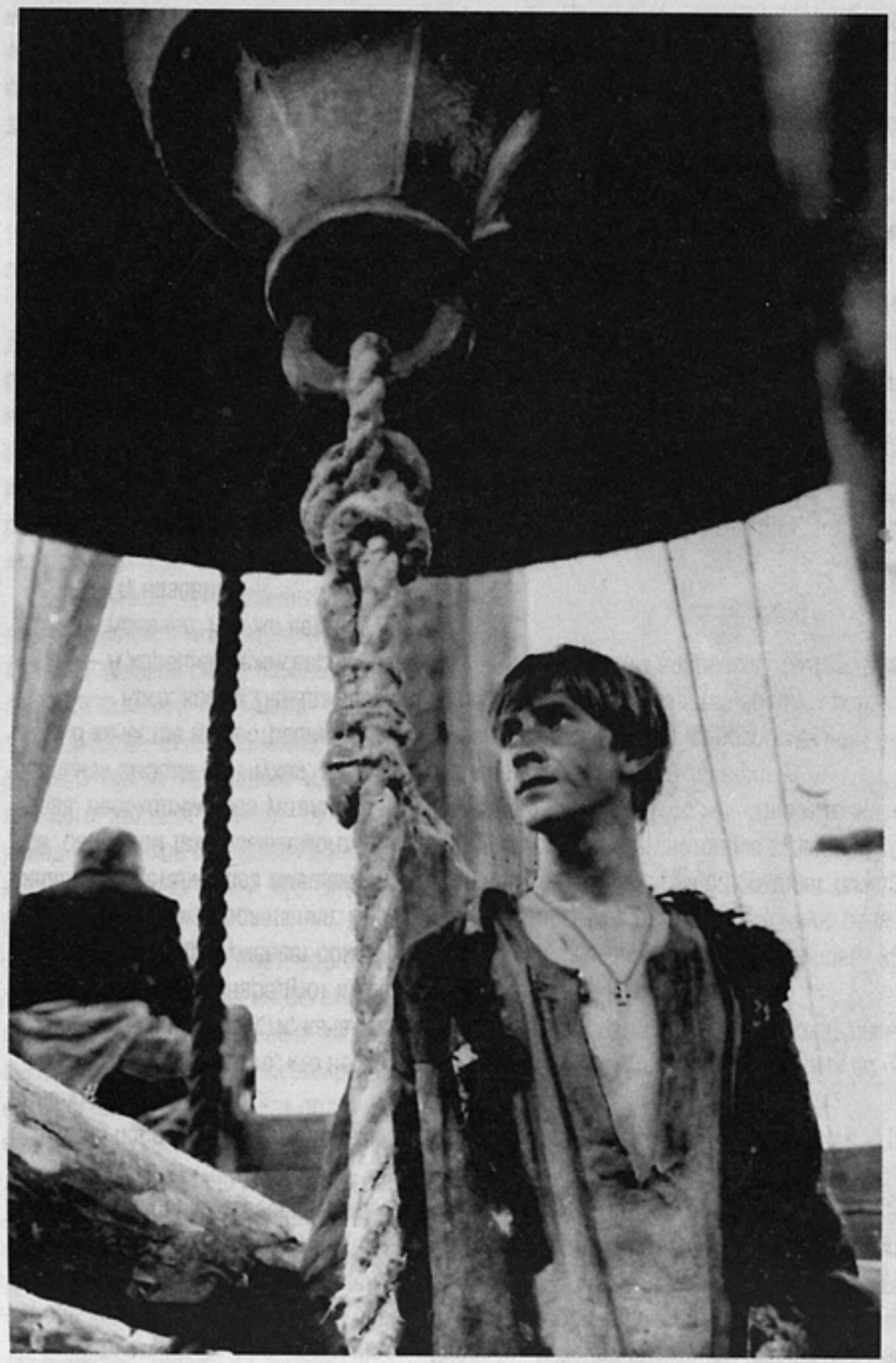
«Италия выставила «Ностальгию» на Каннский фестиваль 1983 года с расчетом на Гран-при. И тут разгорелся скандал. Андрей был возмущен распределением наград, по его мнению, несправедливым...

Но без награды Тарковского не оставили. Вместе с французским режиссером Робером Брессоном он получил приз за вклад в киноискусство.

[...]

На сцену слева из-за кулис вышел Брессон, худощавый седой старик, взял статуэтку и с достоинством пожал руку вручавшему. После

[1] Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском. — «Искусство кино», 2001, № 4, с. 125—126.



«Андрей Рублев»

этого появился Андрей в смокинге, и уже в походке его чувствовалось: недоволен, что вышел вторым. Взял награду. Брессон приветливо протянул Тарковскому руку, но тот нервно закрутился на месте. Рукопожатие не состоялось. Андрей всем видом показывал, что не намерен долго оставаться на сцене. Неловкая ситуация, которую неловко же смотреть, если не знать душевного состояния Андрея»[2].

Нет, извините, если знать состояние — смотреть еще более неловко. Эк закрутила гордыня: нервно, на месте, волчком. Не подал руки. Кому? Серьезным кинематографистам, не образованцам от кино, не нужно объяснять разность масштабов: Брессон и Тарковский.

Вспоминаю знаменитое большевистское стихотворение: «Чтоб от Японии до Англии сияла Родина моя!» Кажется, так. Космический масштаб притязаний. Антибольшевик Тарковский вполне соответствует. Едва дошло до распределения привилегий, возненавидел даже любимого учителя, Брессона. Худощавого седого старика, исполненного достоинства! Представляете, что учинил бы наш Союз кинематографистов, дойди сталинские танки до Атлантического океана!! Уж мы бы этим Брессонам-Годарам-Ренуарам вломили по первое число. Они бы у нас снимали «Новости парижского дня», не более того. А вот наши аристократы духа, те бы непременно развернулись. В смысле кинематографической шедевральности.

«Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы, — с раскосыми и *жадными* очами!»

— Ну а хорошие режиссеры у нас есть?

— Конечно, как не быть. Теперь, и уже давно, их выпускают за границу. Отмолили. Отбомбили. Получили все полагающиеся права и свободы...

[2] Там же, с. 134.

— Ты не понял. Будь немного внимательнее: а — хорошие — режиссеры — у — нас — есть?
— Конечно. Как же нет!
— Ну назови!

Изрядно напившись, один знакомый режиссер сказал мне: «За слова «рефлексия», «социокультурный», «дискурс» и «деррида» мы будем загонять тебе под ногти колючие иголки!» Я, не задумываясь, дал ему в морду лица. Он попытался ответить, и мы славно провели время, оставляя друг на друге кровавые пятна.

Вот откуда в конечном счете родится новое российское кино: из непосредственного телесного опыта, из реального пота, *реального диалога* кровно заинтересованных лиц.

Так значит, грамотные слова «дискурс» и «социокультурный» все же небесполезны? Значит, они способны заронить искру сомнения, разжечь неугасимый творческий пожар, переходящий в солнечное затмение и классический звездопад (что всегда к счастью, друзья!)?! А спровоцировать смену приоритетов, радикальное обновление киноязыка и творческих кадров?! Еще бы, еще бы, именно для этого мы, критики, их иной раз и употребляем. Воистину, это *священные* слова, наши профессиональные пароли. И все же решающий прорыв будет осуществлен *иными*, внелитературными средствами.

Внимание: власть давно и надолго захватили филологи. Оригинальные люди, еще в университете решившие, что жизнь — вся, без остатка — покрывается литературой. Дискурсом. Фигурой речи. Безответственной риторикой.

Допустим, допустим. А как же внешнее? А куда легкомыслие? Грамматические ошибки и нарушения этикета? А что прикажете делать с повседневной *глупостью*? Вот девушка, вопиюще неграмотна. Признаюсь, с ней решительно не о чем говорить. В смысле культуры, связного дискурса и дерриды. Воспитана плохо. Одета вызывающе. Неужели дура? — Причем полная, до кончиков ногтей и волос. Но при этом: бедра, улыбка, грудь, глаза, походка, цвет лица, смех, губы, язык, разрез юбки, характерные словечки, интонация, дыхание, наглость, развязность, обаяние, прочие маргинальные, малозначительные в жестких рамках филологической дисциплины детали. А почему она столь изящно держит чашку из антикварного кофейного сервиза? Здесь филология не выдерживает невыносимой легкости бытия, оскорбленно надувает щеки, исключает девушку из хорошо отлаженного механизма под условным названием «грамота», «ритóрика». Такая девушка филологам из нашего кино не нужна. Они оперируют заведомыми, глобальными смыслами. Они бюрократы, канцелярские крысы. Они знают о жизни все — еще *до своего кино!* Они пришли к нам с учительским монологом. Типа «щас скажу!».

Подлинный режиссер открывает мир на съемочной площадке, в гуще бытия. Наделяет смыслом внешнее, встраивает в систему извечных культурных кодов легкомысленное. Любуется глупостью. Оправдывает нарушения этикета. Первоначально подлинный режиссер не знает о мире *ничего*. Прощает неграмотную девушку. Дает шанс состояться миру *во всех его проявлениях*. Смотрит, как мы. Видит зорче. Вот за что мы ему благодарны.

Если девушка оказалась беременна, значит, история состоялась. Состоялось обыкновенное чудо: дура дурой, а родила. Но канцелярия не работает с таким материалом. Филологи морщатся. Дурочка вываливается в грязи, уродуется гримерами и костюмерами, отправляется на периферию нетленного сюжета под кодовым названием «Путь Гения». Он пронзает сумрак ночи, он проходит мимо нас, низких, молчаливо и гордо. Он отлично рисует. Его боятся татарские князья и назойливый старичок Брессон. Навряд ли его зовут Рублев. История духовного самоопределения и социальной борьбы советских бояр — самая неинтересная история на свете.

В фильме «Апрель» гениально интонирует буфетчица из Нескучного сада:
— Водочки?! Какой?

Бумажные души
Холодные сердца
Тяжелый случай

Основное качество бюрократа? Целеустремленная усидчивость. Список претензий, реестр обид, полная библиография вопроса — его ключевая стратегия. Выписки, закладочки, ссылки, полный бюрократический порядок. Знают, что, кому, в какой момент предъявить. Предсказуемы до смешного. Бюрократическая логика — логика параграфа, справки. Предсказуемо авторское кино и все его постсоветские производные, до реплики, до сюжетного поворота. Предсказуемы соответствующие ученые статьи, до лексики, до запятой, до занудства. Предсказуемы бессодержательные дискуссии о судьбах российского кинематографа. Параграф, монолог, выписки, справки...

На слете общественных организаций в Кремле президенту Путину поступили записки с просьбой волевым решением поменять руководителей творческих Союзов. Все телеканалы преподнесли эпизод как центральное событие дня! Далее циничные телевизионщики удивились: очередная мольба. Очередные доносы. Звезды по-прежнему пишут в инстанции: мало, мало привилегий. Зажимают, не пущают, мешают творческой свободе осуществиться...

Президент Путин зло усмехнулся. Думаю, даже занятой президент знает о скромных успехах *нашего нового искусства*.

Давно не умею читать, люблю Бастера Китона, Лесли Нильсена, Кайли Миноуг и Миру Сорвино. Юрия Гагарина и Германа Титова. Иногда я люблю даже Владимира Сорокина, что, впрочем, не отменяет моей неприязни к эпохальному *бюрократическому проекту* «Москва». Проект этот не имеет никакого отношения к кинематографу, точнее, беззастенчиво на кинематографе паразитирует. На протяжении долгих лет нам в деталях пересказывали сюжет будущего шедевра, подсовывали его сценарии, актерские пробы, подробные квазинаучные интерпретации еще не состоявшейся, едва запущенной в производство картины! Извели тонны бумаги (я бы пустил ее на *конфетти*!), прежде чем появилась реальная пленочная продукция.

Наши режиссеры, наши драматурги носятся с «выстраданными» замыслами, заявками и сценариями десятки лет. Подсовывают их всем продюсерам по очереди. Обещают эпохальное *откровение*. Господа, ваши бумаги, ваши заветные откровения известны до запятой! Ваши идеи из прошлого века *достали*. Смотрите, у женщин давно новые прически, у мужчин иное выражение лица, изменились нравы, мода, геополитическая ситуация. Уже не принято восхищаться фон Триером и Кустурицей, давно пора осмыслить феномен Дэцла и «Тату». В Нью-Йорке на месте самых популярных в недалеком прошлом небоскребов строятся смотровые площадки. Вместо Пелевина опять читают Шервуда Андерсона (те, кто не утратил привычку читать). Хватит. Закройте канцелярию. Мертвые слова дурно пахнут.

Жест и Голос — все, что нужно сегодня нашему кино. Жест и Голос. Библиотеки закрыть. Немедленно запретить чужие тексты. Ссылки, сноски, эрудицию — вне закона. Дышишь? Снимай!

— Пардон, как можно-с. Я, не дыша, у меня пиетет: как бы не поколебать культурные основания. Позвольте бочком, ползком, а можно, просуну в окошко свою рукопись? Труд всей жизни, плоды незрелого, но пытливого ума.

— И о чем?

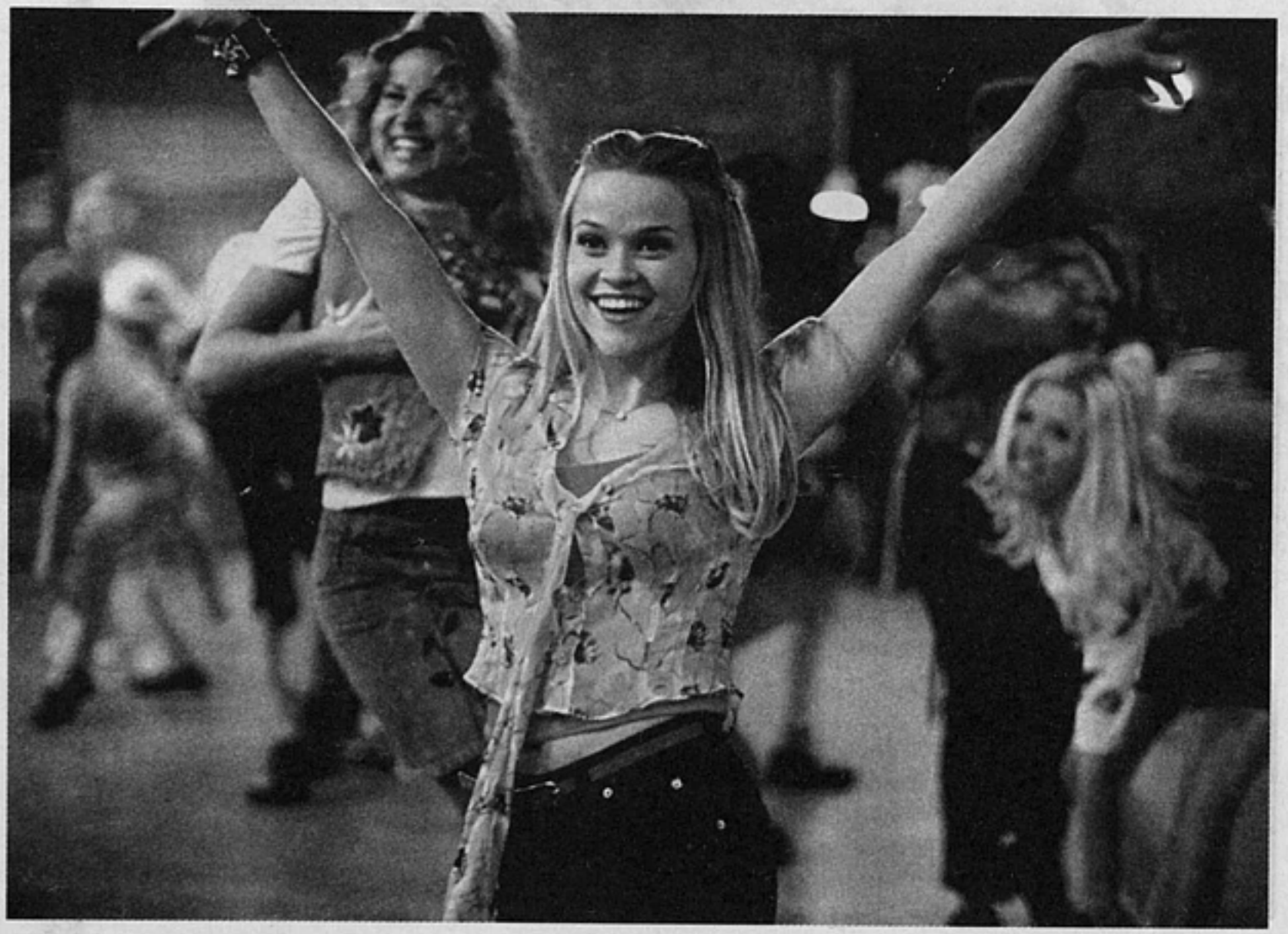
— Все о том же. *Всегда об одном и том же*. «Путь Гения». «Поэт и чернь». «XXI век и Я».

— Вон! На лестницу, взашей, никогда!

СЕРГЕЙ СИНЯКОВ

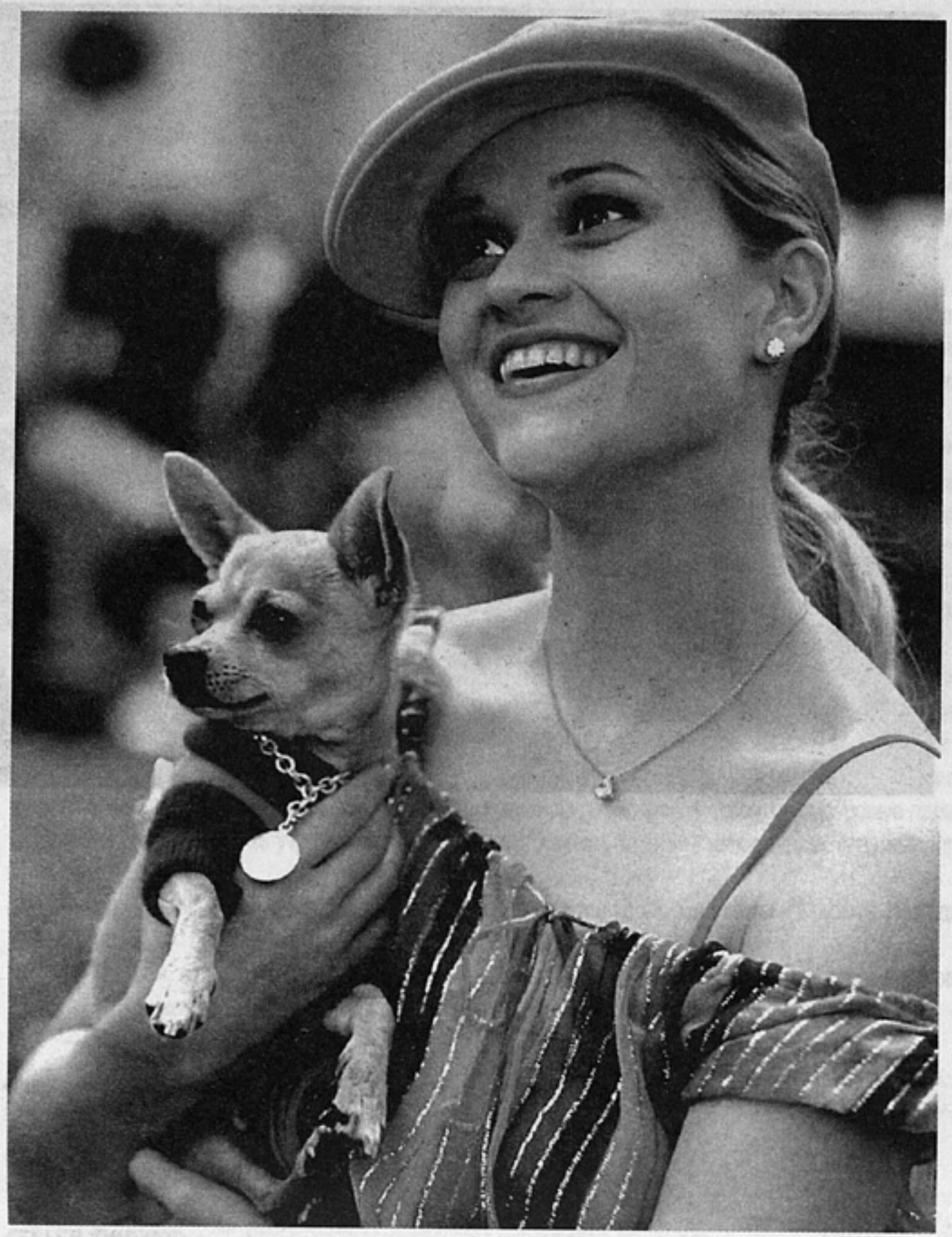
БЛОНДИНКИ ИДУТ

«БЛОНДИНКА В ЗАКОНЕ», РЕЖИССЕР РОБЕРТ ЛУКЕТИЧ



С блондинками вообще все непросто. С одной стороны, принято типа думать, что блондинок типа все хотят. Если ты не хочешь блондинку, с тобой что-то не так. С другой стороны, хотят, и ничего больше. В шахматы с блондинками не играют, любимые места из Шопенгауэра не перечитывают, даже на самую поганую выставку в ЦДХ блондинку, такую жизнерадостную, непосредственную, никто не ведет.

Была у меня одна, как говорил в популярном кинофильме «Покровские ворота» приручeнный пролетарий Савва Игнатьич. Была художницей, натуральной блондинкой. С ясными глазами и точеными чертами лица. Едва взглянув на эти черты, Адольф Гитлер значительно ужесточил бы биологические стандарты, комплект которых рекомендован для лучших представителей арийской расы. А Илья Глазунов написал бы образное символическое



полотно «Вечно юная Россия в похотливых объятиях мирового сионизма» двенадцать на восемь метров. Я торчал от Гали, как уже не торчат в наше время. Так Пушкин торчал бы от своей Наталии Николаевны, кабы не имел от нее четырех детей, вообще бы ее никак не трогал, любил платонически.

Было от чего приторчать. Галя отличалась от других блондинок. Она не ходила на дискотеки. Не пила. Не вращала попой. Мало говорила и редко смеялась. Зато улыбалась Галя часто. Стоило мне открыть рот и попытаться что-нибудь этакое изречь, как Галя тихо так улыбалась и смотрела на меня нечеловеческой глубины синими глазами. Не знаю, в чем было дело, но один этот взгляд ясно давал понять, что четырех детей мне с этой девушкой не прижить, а можно ею только любоваться. Потом Галя опускала глаза в толстую книгу из серии «Школьная библиотека». На стенах ее комнаты висели репродукции Дали и Шагала. Позже от безысходности я увлекся, кажется, шатенкой. А через год узнал про Галю новости. Некоторое время Галя встречалась с некрупным овощным коммерсантом Сурeном Сумаевым. Потом вышла замуж за моего приятеля, художника Олега. Овощами Олег не торговал, денег зарабатывал мало, и вскоре Галя ушла от него к одному перспективному бандиту.

На этой стадии ее жизни мы с ней и встретились. Случайно. На ска-

меечке. С цветом волос у Гали по-прежнему все было в порядке. С вековой мудростью в синем взгляде и загадочностью сфинкса в улыбке тоже. Вот только говорить Галя стала куда больше. Она выдавала чудовищную, жуткую чушь. Петросян и его жена Степаненко отдыхают. После первой фразы Галя начала таять для меня как сфинкс. После второй избавилась от мудрости. Когда двадцатишестилетняя Галя сказала, что сволочь Олег не позволял ей слушать Марину Хлебникову, а с криминальным человеком Вовой балдеть под Хлебникову можно нон-стоп и ей, Гале, хорошо с Вовой хотя бы поэтому, я свалил. Не знаю, с кем она сейчас. Возможно, что в комнате у Гали висели какие-нибудь пасхальные календарные котята, преображенные моей слепой влюбленностью до более адекватного стереотипа.

В «Блондинке в законе» котята есть котята. Таких котят за Шагала не примешь. Достаточно того, что девушку Эль назвали в честь популярного женского издания. Есть весь сопутствующий антураж. Телефон в меховом футляре (мех искусственный!!!). Меховые же розовые тапочки. Похабного вида бритый песик в рюшах. Топлесы-легинсы. Еженедельный косметолог в качестве психотерапевта. Окружающие относятся к Эль соответственно. В частности, пресытившийся молодой самец, поступив в Гарвард, кидает ее ради студентки и будущей юристки. История простая. Утерев слезы, барышня едет в университет, берет напором и улыбкою приемную комиссию, затем профессуру, затем будущих клиентов и т.д. Берет, как Галя торговцев, художников и гангстеров, но другим. Имя в профессиональной среде она сделает на том, что защитит от обвинения в убийстве супруга владелицу сети гимнастических залов. Чем фильм закончился, я в точности не помню. Помню только, что хорошо. Собственно, здесь в первую очередь интересен моральный аспект.

Потому что сразу и не скажешь, что лучше — котята или Дали. В имитации интеллекта не больше нравственности, чем в имитации недоумия, которое годится для сбора милостыни в метро. Главное, чтобы были честные, настоящие котята. Мой жизненный сюжет о том, как девушка жила-была умницей, а потом оказалась идиоткой, едва ли привлекателен для современного кино. Тем более для Голливуда. На сегодня это все равно что снять фильм про негра, который притворялся негром. Или фильм, где калека только делал бы вид, что у него нет ноги. Или фильм, в котором герой, подонок такой, только прикидывался бы гомосексуалистом, а на самом деле получал плотское удовлетворение от массового убийства морских котиков.

Сравнение уместно. Не секрет, что американский коммерческий кинематограф на совесть пропитан конкретной идеологией. Наш «Ленин в Октябре», например, в смысле агитационного накала покажется студенческой зарисовкой про природу рядом с «Днем независимости», «Животным» или любым фильмом Спайка Ли. Если в прокате появляется такая картина, как «Блондинка в законе», если она имеет хорошую кассу, значит, это кому-нибудь нужно и создатели почувствовали момент. Щуплые брюнетки отживают свой век. На экран уверенной поступью выходят шеренги полногрудых блондинок, чья краса особо играет за счет апокалиптического обрамления из афроамериканцев, гомосексуалистов, инвалидов, редких и нередких животных. Галя, привет.

НАШИ АВТОРЫ

Рогожкин Александр Владимирович ***(р.1949)*** — режиссер. В 1972 окончил исторический факультет ЛГУ, в 1981 — режиссерский факультет ВГИКа (мастерская С.Герасимова). С 1981 — режиссер-постановщик «Ленфильма». Среди его фильмов «Особенности национальной охоты», «Особенности национальной рыбалки», «Блокпост», «Кукушка».

Абдуллаева Зара Кемаловна — критик. Окончила филологический факультет МГУ, кандидат искусствоведения. Автор книг «Живая натура» (о Романе Балаяне) и «Олег Янковский. Ностальгия по герою», а также многочисленных статей в журналах и научных сборниках.

Тыркин Станислав Ильич ***(р.1970)*** — журналист. Учился на факультете журналистики Дальневосточного университета, во ВГИКе (режиссерская мастерская Г.Полоки). В США снял документальный телесериал Fascinated with the Low («Очарованные законом»). Кинообозреватель газеты «Комсомольская правда».

Петровская Елена Владимировна — философ. Окончила МГИМО, старший научный сотрудник Сектора аналитической антропологии Института философии РАН. Автор книг «Часть света», «Глазные забавы», «Очерки по философии фотографии».

Трошин Александр Степанович ***(р.1942)*** — киновед, издатель. Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1971, мастерская Е.Смирновой). Кандидат искусствоведения. Автор книг и более пятисот статей по вопросам кино и телевидения.

Аннинский Лев Александрович ***(р.1934)*** — литературовед, журналист, критик. Окончил филологический факультет МГУ. Автор более двадцати книг (среди которых «Ядро ореха», «Обрученный с идеей», «Зеркало экрана», «Лев Толстой и кинематограф» и др.) и многочисленных статей по вопросам литературы, театра, кино, телевидения.

Трофименков Михаил Сергеевич ***(р.1966)*** — кинокритик. Окончил искусствоведческое отделение исторического факультета ЛГУ. Кандидат искусствоведения. Автор более пятисот статей, опубликованных в России и за рубежом.

Хван Александр Федорович ***(р.1957)*** — режиссер, сценарист, актер. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1980, мастерская Л.Кулиджанова, Т.Лиозновой). Постановщик фильмов «Дюба-Дюба», «Свадебный марш», «Дрянь хорошая, дрянь плохая», «Умирать легко» и других. Снимался в фильмах «Линия жизни», «Научная секция пилотов», «Странное время» и других. Автор книги стихов «Букет».

Царёв Вадим Юрьевич ***(р.1949)*** — философ. В 1972 окончил МГУ. Профессор кафедры философии Государственного технического университета МАДИ. Автор многочисленных статей, книги «Граница и грани европеизма», ведущий просветительских программ на ТВ.

Куценко Гоша (Юрий) ***(р. 1967)*** — актер. Окончил актерское отделение Школы-студии МХАТ, сыграл в фильмах «Мама, не горюй», «$8\,^1/_2$ долларов», «Хорошие и плохие», «Апрель», «Антикиллер», «Смеситель» и других.

Разлогов Кирилл Эмильевич ***(р.1946)*** — культуролог, киновед, доктор искусствоведения. Окончил МГУ им. Ломоносова в 1969. Автор многих книг и статей по проблемам мирового кинопроцесса. Автор издательских, телевизионных и фестивальных проектов.

Артюх Анжелика Александровна — киновед, кандидат искусствоведения, преподаватель истории кино в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, сотрудник издательства «Панорама TV».

Курбатов Валентин Яковлевич ***(р.1939)*** — критик, академик Академии современной русской словесности, секретарь Союза писателей России. Окончил ВГИК (1972, киноведческий факультет). Автор многочисленных журнальных и газетных статей. Автор книг «Виктор Астафьев», «Валентин Распутин», «Михаил Пришвин», «Александр Аѓин».

Ларс фон Триер ***(р.1956)*** — режиссер. Окончил режиссерский факультет Датской киношколы. Один из авторов проекта «Догма». Среди его основных работ: фильмы «Европа», «Королевство I», «Рассекая волны», «Королевство II», «Идиоты», «Танцующая во тьме».

Голынко-Вольфсон Дмитрий Юрьевич ***(р.1969)*** — поэт, культуролог, критик. Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств. Автор поэтических книг и критических статей в журналах и альманахах.

Гребнев Анатолий Борисович ***(1923—2002)*** — кинодраматург, писатель. Окончил ГИТИС им. Луначарского в 1949. По сценариям А.Гребнева поставлены фильмы «Июльский дождь», «Дикая собака Динго», «Дневник директора школы» и другие. Работал с М.Хуциевым, Ю.Райзманом, Л.Кулиджановым. Последний фильм по сценарию А.Гребнева «Кино про кино» (режиссер В.Рубинчик) был закончен незадолго до гибели автора.

Горенштейн Фридрих Наумович ***(1932—2002)*** — писатель, драматург, публицист. Автор многочисленных литературных произведений. В качестве сценариста принимал участие в создании таких фильмов, как «Солярис», «Седьмая пуля». Мировую славу ему принесли романы «Псалом», «Месть», пьесы «Спор о Достоевском», «Детоубийца». В годы застоя после разгрома литературного альманаха «Метрополь», участником которого был Горенштейн, он был вынужден эмигрировать. Умер в Берлине.

Харитонович Николай Дмитриевич ***(р.1982)*** — студент театроведческого факультета РАТИ. Печатается в журналах «Искусство кино», «Театральная жизнь».

Синяков Сергей Владимирович ***(р.1973)*** — критик, журналист. Работает в газете «Вечерний клуб».

Манцов Игорь Валентинович ***(р.1966)*** — кинокритик. Учился во ВГИКе (мастерская Ю.Арабова). Печатается в журналах «Искусство кино» и «Новый мир».

S U M M A R Y

Farewell to arms?
Round table talk devoted to the problem of the hero of the latest decade.

Nina Zarkhi
Unequal fight
On the programme of the Moscow International Film Festival.

Tatyana Iensen
Hopes of no evil
Review of Alexandre Rogozhkin's CUCKOO (Russia).

Alexandre Rogozhkin
The man — it does sound
Pyotr Shepotinnik talks to the film-maker.

Zara Abdullayeva
Barn or shop?
Review of Kira Muratova's CHEKHOV MOTIVES (Russia-Ukraine).

Natalya Sirivlya
New dolce vita
Review of Filipp Yankovsky's IN MOTION (Russia).

Stas Tyrkin
«Tolstoy» motives
Review of Paolo and Vittorio Taviani's RESURREZIONE (Italy — France — Germany).

Alexandre Troshin
The theme of fate
Review of Istvan Szabo's TAKING SIDES (Austria — France — Germany — Gr. Britain).

Elena Petrovskaya
She
Review of Pedro Almodovar's HABLE CON ELLA (Spain).

Lev Anninsky
Dialogues with His Almighty
Personal critic's column. Short reviews of CHEKHOV MOTIVES by Kira Muratova and THE KITE by Alexei Muradov.

Mikhail Trofimenkov
The way I became a fascist
Bugaboo of fascism in innovated Russia.

Alexandre Khvan
A letter
Aesthetic impact of technological revolution on cinema.

Vadim Yu. Tsaryov
Damages — enjoyment — obsession
Reality show BEHIND THE GLASS and the problem of petty deeds.

Gosha Kutsenko:
«I'd fly somewhere...»
Conversation of Elena Kutlovskaya with the actor.

Kirill Razlogov
NewRussians' cinema
On new generation of domestic directors.

Anjelika Artyukh
City kaidan
On Japanese horror.

Valentin Kurbatov
In the middle of history
Notes on XII International Film Festival MESSAGE TO MAN.

Lars von Trier:
«One should always agitate oneself...»
An excerpt from the book «Danish film-makers. Dialogues on contemporary cinema».

Dmitry Golynko-Volfson
Rear windows facing communal subconsciousness
On TV-show WINDOWS.

Anatoly Grebnev
Korean diary
Memorial publication of the noted script-writer.

Fridrich Gorenstein
Ungern
Script.

Nikolai Kharitonovich
Art of winding thought
Notes on the actor and singer Pyotr Mamonov.

Sergei Sinyakov
Nostalgia of garbage
Review of Vladimir Lyubomudrov's INHERITOR (Russia).

Igor Mantsov
Some radical methods of fight against bureaucracy
In favor of mass culture.

Sergei Sinyakov
The blondes are coming
Review of Robert Luketic's LEGALLY BLONDE (USA).

Е28292
11 ДЕК 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Нина Зархи, Татьяна Иенсен,
Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля,
Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина,
Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 25.09.02. Подп. к печати 14.10.02
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,98
Заказ 399. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Поговори с ней»

Режиссер Педро Альмодовар

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Л.ГРИГОРЯНА, Д.КОММА, И.КУЛИК, И.ЛЮБАРСКОЙ, А.ЛУНГИНА, И.МАНЦОВА, Н.СИРИВЛИ, И.ТКАЧЕНКО, С.ТЫРКИНА

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«АНТИКИЛЛЕР» Егора Кончаловского
«ДНЕВНИК КАМИКАДЗЕ» Дмитрия Месхиева
«ОСОБОЕ МНЕНИЕ» Стивена Спилберга
«ПРОКЛЯТЫЙ ПУТЬ» Сэма Мендеса
«СЫН» Братьев Дарденн
«ПТИЦЫ-КОЧЕВНИКИ» Жака Перрена
«ШЛЮ ПРИВЕТ» Светланы Быченко
«НЕПРЕДВИДЕННЫЙ АНТРАКТ» Б.Бзарова, Т.Туаевой

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

АЛЕКСАНДР ХВАН
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Сан-Себастьян-2002
Семейка Симпсон: социальная анимация

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ
ФРУТ ЧАН
БОБ РЕЙФЕЛСОН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Эраст Гарин. Письма
Шведское интервью Андрея Тарковского

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Фридрих Горенштейн. УНГЕРН